Харківська державна академія культури

ПЕРШЕ ДЕСЯТИЛІТТЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА

Харків
«Дім реклами»
2019

УДК 791.44.071.1(477) «1924/1934»
ББК 85.37(4Укр)6
О–53



Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого медіафестивалю «Дитятко»

Рекомендовано до друку вченою радою Харківської державної академії культури (протокол №11 від 26.06.2019 р.).

Рецензенти: *Горпенко Володимир Григорович*, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії вищої школи; *Скуратівський Вадим Леонтійович*, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України; *Безручко Олександр Вікторович*, доктор мистецтвознавства, професор.

О–53 Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка / упор. і автор коментарів В.Н. Миславський. Харків : «Дім реклами», 2019. — 528 с.

ISBN 978-966-2149-70-8

Збірник складають маловідомі публікації в українській та російській періодиці 1924–1934 років про фільми Довженка. Ці тексти яскраво відбивають характер тієї складної доби і роль кіномистецтва Олександра Довженка у її творенні.

Видання розраховане на широке коло читачів.

УДК 791.44.071.1(477) «1924/1934»
ББК 85.37(4Укр)6

ISBN 978-966-2149-70-8

Дорогі друзі!

Ви тримаєте в руках книгу «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка», ідейним натхненником і уважним укладачем якої є кінознавець Володимир Миславський. Прагнемо цим невеликим внеском відзначити 125-річчя з дня народження видатного українського кінорежисера, письменника і художника Олександра Петровича Довженка.

Ім'я Довженка відоме далеко за межами нашої держави. Його картини «Звенигора» (1928), «Арсенал» (1929), «Земля» (1930), «Іван» (1932) стали безсмертними шедеврами. А новаторські методи зйомки і монтажу справили величезний вплив на весь світовий кінематограф. Чарлі Чаплін навіть висловив думку, що слов'янство дало світу кінематографа лише одного творця — мислителя і поета Олександра Довженка. Його фільм «Земля» входить до десяти найкращих кінострічок всесвітньої історії кіно.

Основний матеріал книги складають маловідомі публікації 1920-х — 1930-х років в тогочасній періодиці і дають чітке уявлення про неоднозначне ставлення сучасників до творчості Олександра Довженка. Багато в чому трагічне життя Олександра Довженка, його творчість є віддзеркаленням трагічної історії українського народу.

Упевнений, що книга викличе зацікавленість не лише фахівців, а усіх, кому небайдужа вітчизняна культура.

Голова Харківської обласної ради
президент Міжнародного дитячого
медіафестивалю «Дитятко»
Сергій Чернов

ЗМІСТ

ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ

Українському кінематографу багато років…

На превеликий жаль, розпливчатим терміном «багато» доводиться вдовольнятися до цього часу, бо українське кінознавство не спромоглося не тільки визначити дату народження, а й створити його історію в цілому, обмежившись доктринальними межами «українського радянського кіно» та й то неповного і багато в чому викривленого.

Сьогодні найлегше скласти провину на ідеологічну закомунізаційованість і почати формувати, так би мовити, «правильну» історію вітчизняного кіно.

Та як бути з історичним часом?.. Його ж не зміниш… Що робити, скажімо, з Довженковими Щорсом, Боженком?..

Адже відстань від реальних комдивів до їх екранних образів вимірюється не лише реальним фактажем, а звідси й своєрідним правом на пам'ять, а можливо, й масштабом таланту?..

Очевидно, що зовсім не прості завдання постають перед сучасним кінознавством, починаючи з визначення дати народження українського кіно до відновлення світових наукових критеріїв його оцінювання.

Відповісти конкретно й однозначно про час народження українського кіно означало б визнати його самобутнім, виокремити його з загально-російсько-імперського «раніше» і загально-радянського «пізніше», не зважаючи на всі гаслові ствердження багатонаціонального характеру першої в світі так званої комуністичної єдності.

Тож, першопрохідці історії кіно зі зрозумілих причин оперували лише орієнтовними датами його появи, починаючи хоча б з обережної вставки у процес наближення світового cinema до моменту першого платного сеансу братів Люм'єрів імені Й. Тимченка, харків'янина, механіка-самоучки за визначенням одного з перших українських

кінознавців О. Шимона (1974) — разом з М. Фрейденбергом за ідеєю московського професора М.М. Любимова сконструював «равлика» — своєрідний стрибковий механізм, який пізніше замінив безперервний рух плівки під час її експонування — принципової інженерної революції в покадрово-динамічній фотофіксації об'єкта за допомогою грейферного механізму, використання якого забезпечило появу чіткого зображення.

Зазначимо, що саме цим фактором, точніше, технічним використанням і пристосуванням для стрибкоподібного руху плівки ексцентрика Хорнблаурера обумовлюється визначення «батьківської» ролі братів Люм'єрів у появі новітнього на той час видовищного явища — кінематографа. Але в жодній з зарубіжних історій світового кіно прізвище Й. Тимченка не згадується. Навіть той факт, що на засіданнях підсекцій IX з'їзду російських природодослідників і лікарів у Москві (09.01.1893) був присутній В. Ленін, який уважно ознайомився з апаратом Й. Тимченка, не був зафіксований в офіційних радянських історіях кіно.

Честь і слава українському кінознавцю О. Шимону, який у середині 60-х ввів це ім'я в науковий обіг, і лише В. Миславський присвятить Й. Тимченку повнокровну наукову монографію.

Наявність ідеологічно заангажованих соцреалістичних методологій, викривлених національних підходів тощо призвела до того, що навіть фактографічно-називної, не говорячи про обґрунтовано достовірної, а тим більше цілісно структурованої історії українського кіно немає. Втім, з нашої точки зору не лише негідно, а й несправедливо було б знехтувати діяльністю всіх, хто був причетний до науково-дослідницької (колективної чи одноосібної) роботи в цій науковій сфері. Стан справ зовсім не означає відсутність серед причетних до кіноісторіографії фактологічно обізнаних, прискіпливих і навіть талановитих науковців, не говорячи про публіцистів, кінокритиків тощо, але ж… Більш як 125-річна фактична картина кінотворення в Україні достатньо повнокровно щонайменше сконстатована (підкреслимо — йдеться не лише про чвертьстолітній період Незалежності, а й багато в чому й за період ідеологічно і доктринально-методологічних заангажованостей десятиліть

«крокування до комунізму», а тим паче, хай не однозначно, але систематизована.

Серед імен, — яким не потрібно каятися, одне з чільних місць займає харків'янин Володимир Миславський.

Перші кроки до майбутнього сенсу життя зроблені В. Миславським у 18 років. Протягом десяти років він був кіномеханіком одного з харківського кінотеатрів, потім — викладачем в училищі кіномеханіків. У 1992 році дипломна робота випускника кінознавчого факультету ВДІКу, В. Миславського відзначена званням лауреата престижного всесоюзного журналу «Киноведческие записки».

Від 1990 — В. Миславський на Харківському телебаченні — редактор, керівник кінопрограм, автор і ведучий.

У цьому потоці творення викристалізувався основний методологічний підхід В. Миславського до розгляду історичної кінофактології — робота в архівах, розгляд матеріалів-свідчень про певні явища розмаїтих творчих, організаційних, технічних, специфічно-виражальних, типологічно-поетикових, персонально-неповторних, індивідуально-одиничних, колективно-споріднених тощо складових у пресі, залучення до аналітичного процесу авторсько-біографічних артефактів життєдіяльності творчих особистостей, задокументованих свідчень творчо-виробничих, суспільно-етичних та естетичних результатів безкінечної кількості кінематографістів різних років.

Так сформувався об'єктивно-фактологічний характер бази обраних до розгляду явищ, а на ній — багатозначна, але абсолютно достовірна правда результатів дослідження як одиничного факту, особи чи явища, так і багатоскладових тенденцій, процесів, узагальнень.

Зрештою, сфера його фундаментальних наукових інтересів увібрала імена першопрохідців українського кіно: Йосипа Тимченка, Альфреда Федецького, Дмитра Харитонова, яким присвячені монографії. В монографії «Олександр Довженко: маловідомі сторінки» зібрані маловідомі на той час сторінки творчості геніального Олександра Довженка.

Що вже говорити про такі масштабні дослідження як чотиритомна «Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930», двотомна «Історія українського кіно. 1896–1930: факти і документи», «Формирование кинофикации и кинопроката в Украине. 1922–1930», «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій», «Государственное управление украинской киноотраслью в 1920-е годы», «Формирование условий украинского кинопроизводства в 1920-е годы», «Кино в Украине. 1896–1921. Факты. Фильмы. Имена», «Кинематографическая история Харькова 1896–2010. Имена. Фильмы. События», «Харьков и кино», «Одесса… Немое кино. 1897–1930».

Так само значущими виявилися оглядові монографії «Начало польского кино. Польские создатели в кинематографии России (1896–1918)», «Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009)».

Особливої вагомості набули багатоскладові теоретико-узагальнюючі праці «Кінословник. Терміни. Визначення. Жарґонізми», «Краткий энциклопедический словарь кино», «Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов».

Тисячі цеглинок-фактів вибудуваних в закономірному порядку органічно-правдивої цілісності, яка потрібна сукупності життєвих доль, намірів, мрій, сподівань, що складаються у багатоскладову пульсацію ідей, намірів і вчинків, визначеній словом «людина» — ось що являє собою багатогранний результат творчого внеску, здійснений і здійснюваний талановитими зусиллями В. Миславського.

Узагальнюючою роботою останніх років стало дисертаційне дослідження на здобуття наукової степені доктора мистецтвознавства «Українське кіномистецтво 20-х років XX ст.: організаційно-творчі трансформації».

Особлива актуальність теми цієї блискуче захищеної роботи в тому, що вперше в українській науці піднято питання становлення та розвитку українського кінематографа як системи, як специфічної моделі, в якій його особлива складова — кіно виступає лише одним з елементів, бо український кінематограф в цілому містить, крім естетичних, політичні, організаційні, технічні, технологічні,

виробничі та інші структурні складові. Саме їхній взаємозв'язок визначає траєкторію розвитку кінематографа, природу якісно своєрідної і специфічно функціонуючої моделі, яка до цього часу залишалася не розглянутою. В. Н. Миславський дослідив даний феномен не лише у історичному контексті, а й як соціокультурне явище.

Невід'ємною ознакою цієї роботи є величезна кількість проаналізованого архівного матеріалу, який було впроваджено у науковий обіг. Розглядаючи історію українського кінематографа означеного періоду, автор широко застосовував нові і зафіксовані раніше факти, рецензії критиків, знайшов і відкрив важливі архівні документи, створив наукові коментарі до них.

Сьогодні доктору мистецтвознавства Володимиру Миславському п'ятдесят дев'ять. В доробку — 35 монографій, півтори сотні статей про кінематограф у наукових виданнях України, Росії, Польщі, Чехії, Німеччини, Франції, які, переконаний, можна повноправно визнати фундаментальними.

Пишаюся тим, що одну з визначних своїх монографій «Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років: протиріччя часу і розмаїтість тенденцій» (2016) Володимир Наумович Миславський присвятив авторові цих рядків з перебільшеним визначенням «Вчителю».

Переконаний — попереду у цього прискіпливого і талановитого автора ще багато достовірних, цікавих і корисних сторінок, які наповнятимуть потужний потік історії та теорії українського кіно.

Одним з таких кроків є представлена Вашій, шановний читачу, увазі збірка «Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка».

Створена вона, що завжди характерне для наукових робіт В. Миславського, в несподіваний спосіб — творчий процес становлення режисури цього самобутнього митця представлений крізь призму опублікованих, але маловідомих рецензій сучасників протягом 1924–1934 років, завдяки чому постать геніального майстра стає особливо об'ємною і конкретною… Дякую і вірю, бо В. Миславський — це серйозно!

В. Горпенко,
доктор мистецтвознавства

До 125-річчя з дня народження О.П. Довженка

ВІД УПОРЯДНИКА

Основну частину текстів збірника склали маловідомі широкому загалу публікації про кінотворчість Олександра Петровича Довженка. Упорядник свідомо обмежився оглядом української[1] та російської[2] преси з 1924 по 1934 рр., тобто з моменту першого кінематографічного експерименту О.П. Довженка в харківській лабораторії ВУФКУ до вимушеної «еміграції» в Москву з метою уникнути репресій, які готувалися органами НКВС України.

Деякі матеріли **1-го розділу «Штрихи до образу митця»** («Моя автобіографія», «До проблеми образотворчого мистецтва»), а також окремі статті українських та російських кіножурналів «Кіно», «Советский экран» вже були републіковані, але їх включення до збірки умотивовано створенням об'єктивної цілісної картини творчої атмосфери тогочасного соціально-культурного життя України, в якій довелось працювати О.П. Довженку.

2-й розділ «Довженко — перший поет кіно» включає, зокрема, статті та рецензії на його фільми «Сумка дипкур'єра», «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Іван». Однак обсяг книги не дозволив републікувати всі матеріали про вказані фільми О.П. Довженка, тому упорядник додатково надав перелік публікацій, що не увійшли до збірника.

У **3-му розділі «Дати і факти»** в хронологічній послідовності подано найважливіші події, що пов'язані з творчістю О.П. Довженка з 1924 по 1934 рр.

[1] «Комуніст», «Вапліте», «Театр, клуб, кино», «Театр — музика — кіно», «Всесвіт», «Культура і побут», «Нове мистецтво», «Харьковский пролетарий», «Нова генерація», «Пролетарська правда», «Критика», «За Марксо-Ленінську критику», «Зоря», «Радянське мистецтво», «Кіно-вісти», «Культробітник», «Вісті», «Кіно», «Комсомолець України», «Молодняк», «Харьковский рабочий», «Советская Украина», «Життя й революція», «Літературна газета», «Шквал», «Радянське кіно», «Червоний шлях», «Універсальний журнал» та інші.

[2] «Известия ЦИК», «Новый зритель», «Рабочий и театр», «Новый Леф», «Коммунистическая революция», «Советское искусство», «Советское кино», «Жизнь искусства», «Кино и культура», «Печать и революция», «Искусство кино», «Красноармейское кино», «Комсомольская правда», «Вечерняя Москва», «Труд», «Правда», «Смена», «Литературная газета» та інші.

У розміщенні всіх матеріалів дотримана хронологічна послідовність. У збірнику упорядник надає свої коментарі до деяких подій та фактів, стислі біографічні дані політичних і громадських діячів, представників культури і мистецтва, що згадуються в публікаціях, а також авторів статей, включених до збірки. Матеріали викладено мовою оригіналу зі збереженням тогочасних правописних норм.

Сподіваємось на інтерес широкого кола читачів, адже книжка проливає світло на природу художньої творчості О.П. Довженка й на ті умови суспільного життя, в яких довелося творити геніальному митцю.

Упорядник висловлює щиру вдячність *Олександру Дєрябіну, Володимиру Дягилєву*, а також рецензентам *Володимиру Горпенку, Вадиму Скуратівському, Олександру Безручку*. Окрема подяка – голові Харківської обласної ради ***Сергію Чернову*** за допомогу у виданні книги.



Харків. Будинок, в якому в одній із кімнат мешкав О.П.Довженко

РОЗДІЛ 1
ШТРИХИ ДО ОБРАЗУ КІНОМИТЦЯ

О. Довженко
Моя автобіографія

Народився 1894 року, про що жалію й досі. Треба було б народитися 1904 року. Був би тепер аж на десять років молодший. У Сосниці на Чернігівщині.

Батьки неписьменні, хлібороби, середняки.

Учився: народна школа, вища початкова, учительський інститут. 4 роки вчителювання: фізика, природознавство, гімнастика. Далі університет — природничий факультет півтора роки, три роки в Комерційному Інституті, де що семестру переходив з економічного факультету на технічний та навпаки, аж поки не догадався й не кинув, зовсім.

Вигнали поляків з Києва. Брав участь в організації Відділу Наросвіти на Київщині й довгий час був секретарем Колегії та Зав. відділом мистецтв. Одночасно працював за члена Правління Робосу (Київ).

1921 року перевели мене в розпорядження Наркомзаксправу до Харкова. Звідти командирували закордон на працю до посольства УСРР. Працював за керівника справами Посольства УСРР у Польщі та за секретаря Консульського Відділу в Берліні. Кинув. Вчився малярства у проф. Еккеля[3].

Виїхав в кінці 1923 року до Харкова. Працював у «Вістях»[4] та по інших журналах, як художник. Ну, а далі — ВУФКУ.

О. Довженко

Театр, клуб, кино. 1928. №31(132). 14 февраля. С. 9.

---

[3] Віллі Геккель (Willy Jäckel; 1888–1944) — німецький художник, один з найважливіших представників німецького експресіонізму. З 1919 — член Прусської Академії мистецтв, з 1925 — вчитель у школі мистецтв.

[4] «Вісті ВУЦВК» — всеукраїнська республіканська газета. Видавалася щоденно з березня 1919 р. у Києві. Друкувалася українською та російською мовами, пізніше — тільки українською. З 1920 — видавалася у Харкові, з червня 1934 — знову друкувалася у Києві.

Харків. Будівля, в якій розміщувалося видавництво «Вісті ВУЦВК»



Редакція журналу «Всесвіт». Перший зліва сидить О.П.Довженко

До проблеми образотворчого мистецтва

За соціяльної революції мистецтво колишньої Росії потрапило в надзвичайно скрутне становище.

Різні мистецькі угруповання, окремі майстри, виховані на ідеалах слугування чистому мистецтву (читаймо — буржуазному і міщанському), були зовсім не підготовлені не тільки до участи в революції, а й до «приятия» її, а позбавившись до того ж урядово-поміщицького меценатства, вони або розпорошилися, або емігрували чи принишкли, очікуючи на «кращі часи».

Художню царину одразу опанували ліві течії, що художньо-марксівським активом, звичайно, не були.

Перед революцією молодий футурист не йшов на фабрики й заводи, а гримів по кафе, стукав кулаками по столах, надівав жовту кофту, фарбував щелепи й невиразно погрожував кулаками.

Серед переслідженьі глузування він дожив до захоплення влади пролетаріятом. І природно, що неповага до старих норм і молодеча динамічність споріднили його з революцією. Але свою буржуазно-богемську природу він доніс до нової доби.

Взявшись до мистецьких експериментів, так би мовити, на стикові мистецтва, політики, техніки й економіки, лівий фронт висунув низку цікавих і серйозних проблем, але підхід до справи, через зайву нетерпимість і неосвіченість багатьох прихильників лівого фронту, призвів до безоглядного сектантства. Цілковите іґнорування всього мистецтва, оголошення офіційної війни малярству вибило ґрунт з-під ніг лівого фронту й кинуло його в обійми туманного дилетантства.

Наслідком такого курсу, — а «лефівський» курс був довгий час сливе офіційним, — був значний занепад руського образотворчого мистецтва, яке, до речи зауважити, і в передреволюційну добу стояло невисоко.

В умовах такого розвалу, на образотворчому фланзі мистецтв серед вузької ортодоксальності різних «пролетарствующих» інтеліґентів і «лефів», що протягом кількох літ революції уперто заганяли всю образотворчу культуру в квадрат і куб, заклалася нова, нині

найчисленніша художня групіровка з назвою АХРР — Асоціяція Художників Революційної Росії.

Уряд не може допомагати одній лише художній організації, ігноруючи все, що поза нею; «лефи» мали досить часу для виявлення своєї нездатності в справі творення основної мистецької лінії Союзу. Хто повірить, що трудящі маси можна задовольнити виключно кубо-лінійними «реальностями» в той час, коли многомільйонові робітниче-селянські маси не бачили ще порядної картини.

Хіба образотворче мистецтво може мовчки пройти мимо епохальних років Жовтневої революції, з її велетенською боротьбою й перемогами, з відродженням економіки й перебудовою вікового побуту.

Спілка соціалістичних радянських республік з «мільйон мільйонів мускулястих рук» є найбільша реальність цілих століть.

От, без сумніву, думки, з яких виходили основоположники АХРРу, гуртуючи навколо себе і старих художників, і молодь, що ніяк не могла проковтнути конструктивного «лефівського» пирога й шукала реальних, простих форм для виявлення свого світогляду. І цілком зрозуміло, що в основу своєї мистецької праці АХРР поклав реалізм, який найбільше відповідав би вимогам нашої найреалістичнішої доби.

Установка на реалізм протікала в перші часи під прапором боротьби з «Лефом» в РСФРР, під гаслом протесту проти урядового протекціонізму в напрямку одної організації «Лефа» і ігнорування спроб всіх інших групіровок. Законність цієї боротьби скоро оправдалася й постановою ЦК ВКП у справі політики в галузі художньої літератури, постановою, в якій виразно помічено й лінію партії в аналогічній галузі образотворчого мистецтва.

Основні засади АХРРу, виразна позиція Компартії й урядова матеріяльна підтримка АХРРу незабаром по виявленню партійної лінії в галузі мистецтва, — все це утворило надзвичайно сприятливі передумови для росту цієї організації, поклавши на неї, безумовно, й велику відповідальність за правильність мистецької лінії.

Нині перед нами АХРР чотирьохлітній, АХРР, поширений на значну частину території СРСР, організація, яка досить яскраво виявила себе в кількох художніх виставках, диспутах, різних

петиціях до уряду й останньою претензією на всесоюзність з керівничим центром у Москві. І тому вже вповні можна зробити оцінку його лінії. Така оцінка має для нас значіння не тільки інформаційного характеру: сьогодні АХРР закладає свої ячейки на Україні (Київ, Харків), під маркою АХЧУ (Асоціяція Художників Червоної України), і тому треба точно встановити принципіальну точку погляду на природу цієї організації.

Образотворчі угруповання «лефівського» типу, що ігнорували образну творчість і скупчували всю увагу на експериментальну працю й особливо на виробничу, почасти мали рацію.

Художнє оформлення побуту, речей вжитку, виробництва має в умовах капіталістичної анархії Західної Европи величезні досягнення через виробниче мистецтво. Правда, від більшості цієї творчості на нас дихає брутальністю розкладу, але все ж таки слід визнати в принципі, що на виробниче мистецтво Европа додає багато свого смаку, часом доцільного й цікавого.

У нас при перебудові побуту й виробництва питання виробничого мистецтва стало зразу актуальним, і не дурно виробничий ухил всіх наших мистецьких шкіл ні в кого майже не викликає вже жахливого сюсюкання про «загибель мистецтва!.

І дійсно, коли оглянути мистецьку спадщину передреволюційного часу, його повну одірваність од життя, коли прислухатись до скарг наших органів текстильного, керамічного та інших виробництв, де ще досі доводиться користатися дешевими, антихудожніми зразками минулого, і це в країні, в якій розкидані невикористані художні зразки народної творчости, стає цілком ясним, що художній курс наші школи взяли правильний, бо в галузі прикладного мистецтва майже по всіх ділянках виробництва у нас непочатий край роботи, і ніякі наші образотворчі угруповання не повинні обминати цього питання легковажно, пам’ятаючи, що в противному разі їх чекає доля чистого естетизму, якому навряд чи найдеться місце в будівництві нашої нової культури.

Як же розв’язує АХРР цю важливу проблему? На подібне запитання, поставлене на одному з диспутів АХРРу в Харкові, ахрровський ідеолог Перельман відповів дуже просто: «как мы смотрим на прикладное искусство? — Очень хорошо смотрим». І далі ні слова.

Словом, як казав всім відомий Олександр Іванович з Петербургу: «Пусть называется».

В боротьбі з «Лефом», який оголосив непримиренну війну образотворчому мистецтву, АХРР потрапив у другу крайність. Він висунув принципи станковізму й натуралізму з тематичною установкою, якою, до речи, тільки й більш нічим іншим піймав на гачок урядові установи нашого Союзу.

Оголошення станковізму, як певної галузи образотворчого мистецтва, звичайно, не криє в собі небезпеки для мистецької радянської культури; станковізм — картина, що житиме, звичайно, довго, і сьогодні особливо має за собою багато плюсів, але оголошувати його, як альфу й омегу всього мистецтва — це, звичайно, груба помилка, яка чекає свого розшифрування у тому ж таки всесоюзному масштабі.

Одна помилка завжди тягне за собою низку інших. Зробивши вузьку помилкову установку, АХРР цілком логічно впав і в інші, оголосивши декларативно свою конечну мету — стиль «героїчного реалізму».

Здається, це перший випадок в історії культури, де стиль «постановляють» на засіданні.

Але даруймо.

Подивімося, якими шляхами прямують ахрровці до героїчного стилю, яких геройських заходів вживається для оволодіння, скажемо скромно, початками вищенаведеного стилю.

Очевидно, боротьба з лівими течіями, зокрема з кубізмом, футуризмом, які, до речи пригадати, стихійно сходять зі сцени у всій Европі і які фактично ніколи не мали в межах СРСР самостійного ґрунту, а прийшли з того ж таки Заходу, — ця боротьба далася таки в знаки АХРР. Не дурно всі гастролери з АХРРу на диспутах так часто озираються на цей кущ.

Ми знищимо кубізм, конструктивізм в Росії. До чорта ліве мистецтво Европи!

Сезан? Хто сказав Сезан? — Сезан був хворий на очі! Розстріляти Сезана!

Такі «шапкозакидательские» вигуки на кожному диспуті.

Ясно, що перед нами факт або голої, непотрібної самозакоханості, або просто низький рівень мистецької освіти людей, що беруться за творення мистецької таки ж культури. Найзвичайнісінькe незнання тої простої істини, що мистецька культура російських художніх угруповань ніколи не стояла високо. «Спадщину буржуазного мистецтва нам ще рано здавати до архіву». «Треба взяти всю культуру, що залишив нам капіталізм, і з неї збудувати соціялізм. Треба взяти всю науку, техніку й мистецтво, всі знання. Без цього ми життя комуністичного суспільства збудувати не можемо». Так говорив Ленін.

Ми сміємо однести творчість найбільшого художника капіталістичної Франції — Сезана до мистецтва, яке радив нам вивчати Ленін для того, щоб почути медичний діагноз ідеологів від «героїчного реалізму» з нехворими очима.

Одхрещуючись од Заходу, од лівих течій, АХРР, однак, не ставить собі задачі розв’язати остаточно нову незалежну проблему станковізму. Принципи спадковості не тільки визнає АХРР, а більше того — АХРР увесь виріс із цього принципу, виріс із кореня російського «передвиженчества», даючи паростки, яким, на жаль, ще далеко до соковитості старих пагонів.

Оскільки тут ми підходимо до виявлення справжньої природи АХРР, вважаємо за потрібне детальніше зупинитися на розборі цього художнього угруповання, яке відігравало в мистецтві колишньої Росії величезну ролю.

В російському мистецтві «передвиженчество» постало з початку 70–х років. Це була найдемократичніша мистецька організація на чолі з Крамським, яка порвала з офіціяльним фальшивим академізмом, з метою боротьби за вільне мистецтво. Складалася вона виключно з художників-різночинців, що одразу ж обумовило характер її естетики.

Будучи гарячими прихильниками і в великій мірі учасниками громадського перелому 70–х років, передвижники не надавали особливого значіння розв’язанню формальних проблем — малюнкові, техніці, композиції. Навіть більше того: в технічних досягненнях вони вбачали ознаки порожньої буржуазної вигадки. Все

це призвело, звичайно, до занепаду образотворчого мистецтва в Росії на кілька десятків літ.

«Всі, навіть найталановитіші, передвижники, — пише В.Фріче в своїх нарисах з поля мистецтв, — були поганими малярами, не виключаючи й Рєпіна, байдужого до лірики фарб і рис, блідими колористами як Перов, і неохайними рисувальниками, як Суриков, у якого безліч спостерігаємо гріхів проти законів перспективи й анатомії, і Ге, що, на жаль навіть такого художника-аскета, як Л.Толстой, часом впадав у неймовірну мазанину».

Для передвижників, народників, що жили ідеями Чернишевського, примат змісту давив понад усе. Приносячи форму в жертву змістові, вони, забуваючи, що великі майстри Ренесансу уміли справлятися з обома завданнями, прагнули лише до того, щоб було цікаво, цебто «поучительно и обличительно». Як і все покоління різночинців, передвижники не були пасивними глядачами життя. Вони активно будували його, як проповідники. Йдучи за своїм учителем Чернишевським, вони оголошували себе за критиків суспільних подій, при чім у основі, звичайно, лежала народницька ідеологія.

Надаючи невеликого значіння формальній красі, передвижники відбивали життя, спираючись не тільки на свої власні почуття, а й на громадський досвід народовольців у площині, головним чином, літературних проповідницьких тенденцій.

Маючи в результаті, безумовно, великі досягнення в напрямку вищезазначеної мети, розвій малярської культури, цебто тієї частини образотворчого мистецтва, яка становить найголовніший його зміст, по якій будується історія розвитку мистецтва, занепав у Росії на довгі роки, набравши характеру мистецької поверховості.

Причина антихудожнього ухилу передвижництва стає тепер цілком зрозуміла. Щось подібне помічається нині й у німецькому малярстві, про що прекрасно свідчила остання німецька виставка в Москві. Протест проти буржуазії і всього гнилого розкладу, зв'язаного з її пануванням, в Німеччині почав руйнувати мистецьку культуру, висуваючи вперед проблему безпощадного агіту у всієї опозиційно настроєної художньої маси. Наближається грім гармат — притихають музи.

Не вдаючись в оцінку доцільності такого явища, перейдімо знову до пасерба передвижників — АХРРу.

Тут слід пригадати для аналогії, — а така аналогія, сміємо думати, мусить бути, — шляхи розвитку літературних угруповань всіх республік нашого Союзу, особливо РСФРР, БСРР і УСРР.

Відбиваючи надзвичайно складний характер розвитку нашої революції, пройшовши цілий ряд етапів од військового комунізму до нинішньої доби економічної відбудови, віддавши значну частину своєї продукції революційному агіту зі втягненням до своїх лав широких робсількорівських мас, літературні організації давно вже взялись до поглиблення своїх задач.

Боротьба за культурну мистецьку форму, боротьба за якість літератури, розрахунок на сталу довговічність твору сьогодні у наших письменників уже повстає задачею в стадії її реального здійснення. Очевидно, АХРРу не пристало заглядати в діла своїх товаришів письменників. Занадто вже вони складні і неспокійні. Куди простіше позичити без формену, — пробачте за парадокс, — форму передвижників і пожинати лаври серед невихованих у мистецькій царині мас.

Не будемо зайвий раз нагадувати, що мистецтво не може не ставити собі задачею творити нові форми. Може, промовчимо й про те, що форма народжується з свідомости, а свідомість визначає буття. Для чого пригадувати старі, всім відомі істини? Погляньмо краще, як переливають ахрровці нове революційне вино в старі міхи на «утєшеніє родітелям» — передвижникам і народним масам на користь.

Невдале копіювання минулого чужого — епігонство. Сьогодні АХРР — епігонство передвижництва.

Погляньмо на ахррівську виставку в Харкові, прислухаймося до широкої художньої критики на диспутах.

Коли я виходив у Берліні з Кайзер-Фрідріх музею, або з нової національної галереї, мені було сумно, — говорить тов. Попов, якого, звичайно, не можна обвинувачувати в будь-якій тенденційності, — я бачив величезні художні досягнення, я бачив надзвичайні прояви мистецького смаку й уміння в цих скарбницях мистецтва, і від усього цього на мене дивився порожніми очима занепад буржуазної культури, і я пригадав Шпенглера.

Мені також було сумно, коли ходив я по залі ахррівської виставки. Я бачив чимало цікавих на перший погляд сюжетів нашої революції з невмілою трактовкою і жалю гідним виконанням. Передвижництво, тільки багато гірше. І далі тов. Попов починає перераховувати щось коло 10 плагіатів, — повторюю, плагіатів, — які широкі маси приймають за чисту монету. Конфуз! Під склом погано намальовано внутрішність будинку, а внизу: «Место убийства Николая Романова». І рядом печатка якоїсь установи: цим посвідчується. Підпис.

Про що йде річ? Про мистецтво?

«Сия дыня съедена мною 16 августа».

Треба виховувати й підвищувати художній смак народних мас, а не наживати собі «політичний капітальчик» на мистецькій неписьменності їх.

Сліпо й невдало наслідуючи передвижників у добу, коли гасло високої якості цілком вчасно пред'являє митцям всі свої права, на голій революційній тематиці виїхати не можна. Треба вивчати всі серйозні досягнення капіталістичного мистецтва, треба звернути найпильнішу увагу на великі скарби мистецтва народного, з його глибоким і простим змістом, зв'язатися з ним, треба довго й уперто вивчати сучасне оточення й на цьому тлі розробляти проблеми нових відповідних епосі формальних досягнень. Бо тільки за цих умов революційна тематика виправдає дальше існування станковізму. Гойдаючись на липових лаврах, на яких нині розростається в ширину АХРР, не врятується він вихвалянням своєї кількості, ні перелічуванням на диспутах по йменню й по батькові всіх відомих авторитетних урядових осіб, ані безапеляційністю безпідставних тверджень у справах мистецьких, якими позначаються майже всі виступи АХРРу. Не врятують його тим більше й ефектні спроби зробитися єдиною всесоюзною організацією, на що Раднарком УСРР виразно зазначив свою мудру точку погляду.

Немає жадного сумніву, що мистецтво революції — мистецтво реалістичне. Але «направленческий» тематизм, характерний саме для інтелігенції, що прагнула злиття з «народом», ні в якому разі ще не розв'язує проблеми реалізму в малярстві, як у мистецтві. Бо це саме, — що правда, збудоване на індивідуалістичному

світосприйманні, — кинуло й футуристів на розрив з простраціею академізму, декадансу й символізму.

Безперечно, що елементи лівизни будуть виявлятись і в нашому реалізмі. Творення нових мистецьких форм є завжди складною переробкою старих форм під впливом нових факторів, які постають з оточення, що лежить поза мистецтвом.

«Наївно думати, — каже Троцький, — що кожен клас родив мистецтво виключно з себе, зокрема, що пролетаріят збудує своє мистецтво незалежно од старих форм мистецтва… Пролетаріят потрібує виявлення в мистецтві того нового душевного складу, що формується в ньому і який мистецтво мусить допомогти оформити. Це не державне замовлення, а історичний критерій»…

Всі подані тут міркування, аж до противних тактиці Компартії в мистецтві претензій АХРРу на утворення єдиної в СРСР урядової організації станковізму, не міняють все ж таки суті справи в ролі АХРРу щодо об'єднання розпорошених художніх сил РСФРР. В цьому АХРР має свої великі заслуги, але коли він не візьметься за ґрунтовний перегляд своїх мистецьких завдань, то на цьому його роль і мусить закінчитися, про що вже знімаються голоси і в РСФРР, в оточенні, яке раніше сліпо співчувало всій його політиці.

Отже — боротьба проти поверховості, проти поганого наслідування, проти казьонщини. Боротьба за якість, за мистецьку культуру.

Специфічні обставини українського культурного життя передреволюційного часу, коли підпорядкована російському урядові Україна віддавала майже всі свої художні сили на утворення російської культури, мали в наслідку те, що мистецтво на Україні не могло широко розвиватися, а тому й мистецьку роботу провадили переважно художні школи провінціяльного, звичайно, типу. І коли на Україні часом подибувано поодинокі імена, це було так би мовити «не через, а не дивлячись»: вони переважно були вихованцями західноевропейських академій (Левицький, Боровиківський, Нарбут, Мурашко, Бойчук, Бурачек та інші). Умови, в яких протікала соціяльна революція на Україні, також багато де в чому відрізнялися від умов російських; вони також затримали на кілька років розвиток мистецтва на Україні в порівнянні з РСФРР. От через

що художники УСРР аж тепер, на 8–му році революції, коли в ряді інших питань культурного фронту перед урядом і суспільством УСРР повстають і питання образотворчого мистецтва, вступають в добу організації.

Найбільшу кількість кращих художніх сил України революція скупчила навколо художнього інституту в Києві, який завжди є, хоч маленький, але все ж таки єдиний художній центр радянської України.

Художнє життя наших шкіл почалося в умовах громадянської боротьби на цілком нових принципах, без передреволюційної академічної схоластики. Довгий час ріст наших художніх сил був непомітний для суспільства, яке вже 8–й рік живе розв'язанням ударних завдань.

І аж 25 року, шляхом цілого ряду внутрішніх процесів і різних перегрупувань, постає на Україні Асоціяція Революційного Мистецтва України (АРМУ), яка за короткий час охопила всі найцінніші сили Києва, Харкова, Одеси, Донбасу та інші.

Існуючи недовго, АРМУ не мала ще змоги виявити себе перед суспільством ні в одній виставці і лише в жовтні ц. р. лагодиться вперше виступити з демонстрацією своєї творчости.

Тому, звичайно, нині доводиться говорити лише про принципові засади, на яких збудовано її політичну й мистецьку плятформу.

Образотворче мистецтво України, в наслідок свого специфічного розвитку майже не зазнало періоду богемського індивідуалізму з усім його поверховим наслідуванням «разухабистой» лівизни. Кубізм, супрематизм, футуризм залітав часом на Україну в цілком оформленому вигляді, не викликаючи жадного буму й не відіграючи, звичайно, тієї ролі, яку відігравав він у Росії.

Тому різні мистецькі течії вживалися цілком свобідно, без непотрібних загострень, що й дало можливість доцільно засвоїти цінні здобутки всіх нових шукань мистецької культури.

І тому, в противагу АХРРу, АРМУ, об'єднуючи навколо себе всі активні художньо-революційні сили на ґрунті марксистсько-матеріялістичного світогляду, не одкидає безоглядно «лівих» течій і шукань західноевропейського мистецтва, а, ставлячись до них критично, однак вивчає їх і використовує за принципом доцільного добору, твердо пам'ятаючи заповіт Леніна, про який нагадувалося

вище. Відокремлення в мистецькому творі проблеми форми від проблеми змісту, або повне ігнорування форми при революційності сюжету, чим особливо грішать художні праці АХРРу, АРМУ категорично заперечує.

Виявляючи змістом класову ідеологію (мистецтво клерикальне, буржуазне, пролетарське), форма в мистецтві була й буде завжди продуктом класової психології й політико-економічних обставин кожного клясу. Твердо пам'ятаючи ці основні фактори в цілях застереження себе від дешевого мистецького намулу, АРМУ ставить чергове завдання сучасности — боротьбу за формальну якість мистецької продукції на фоні революційно-мистецької змістовности. Для пояснення відношення АРМУ до виробничого мистецтва скористуймося одним з пунктів проекту декларації.

«Орієнтуючись на новий побут і маси, ставлячи завданням органічне вростання мистецтва в побут і організацію нового побуту засобами мистецтва, АРМУ розглядає в цьому напрямку виробниче мистецтво, як цілком рівноцінне з іншими формами мистецької роботи, маючи в конечній перспективі цілковите злиття мистецтва з життям».

І ще: «Нова епоха соціалізму витворить стиль і форми».

Яка шкода, що АРМУ віддає авторство нового стилю епосі.

Куди вигідніше «постановити» стиль героїчного реалізму на засіданні президії АХРРу!

Обмеженість розміру статті не дає, на жаль, змоги докладно освітити всі позиції АРМУ. Цьому доведеться, без сумніву, присвятити окрему статтю.

Приступаючи до коротких висновків з основних принципів строгої й серйозної будови АРМУ, слід сказати, що позиції її правильні взагалі й особливо в умовах нашої української дійсности. Не забуваймо, що УСРР є одна з найбагатших країн народного мистецтва, яке й досі ще чекає свого культурного розроблення, що «перспектива цілковитого злиття мистецтва з життям у нас має всі передумови до реального здійснення». До цього часу ми не мали організації, яка б іншими шляхами наближалася до правильного здійснення мистецької проблеми на Україні. Та навряд чи й можна сподіватися народження такої організації, оскільки найцінніший мистецький

актив, що мислить практично творчу працю, переважно в формах відповідних до національних особливостей робітниче-селянських мас України, увійшов до АРМУ.

Проблема будування радянської мистецької культури на Україні самими лише художніми силами здійснитися, звичайно, не може. В порівнянні, наприклад, з літератором, серйозний художник, через особливості своєї професії, перебуває в багато складніших обставинах, зв'язаних з великими матеріяльними витратами на матеріал, відповідне помешкання, зв'язаний переважно денним часом і т. и. Сама демонстрація творчості вимагає спеціальних витрат на виставки й репродукції.

Ясно, що в цій справі може допомогти тільки ділова зацікавленість уряду та відповідних громадських організацій.

Підтримка художніх сил та щорічні асигнування на художні виставки не розв'яжуть справи по суті. Організація Всеукраїнської державної художньої виставки, або організація художньої виставки АРМУ, що їх намічає Головполітосвіта весною цього року, звичайно, внесуть небувале на Радянській Україні піднесення в колі художників. Стимулюючи розвиток мистецтва на Україні, виставка, безумовно, посуне наперед диференціяцію художніх сил. Але для цього треба створити якусь певну матеріяльну базу, що могла б визначитися в спеціяльних коштах на купівлю кращих праць з виставки державними й громадськими установами в порядку червоного меценатства. Ясна річ, що в наших умовах приватні особи не зможуть, та й не повинні, купувати речей художньої вартості, як то робиться на Заході. Така підтримка, даючи сильний імпульс художникові для творення, викликає потребу організації на Україні бодай одного музею революційного мистецтва. Тут слід пригадати, що не тільки РСФРР, а й маленька Грузія такий музей вже має. З метою зацікавлення й ознайомлення з мистецтвом широких мас працюючих, відповідні органи мусять подбати про утворення й пересувних виставок на свої кошти чи кошти місцевих політосвітніх органів. Тільки в такий спосіб можна зацікавити мистецькою культурою всі громадські сили України.

Зростання художніх організацій, серйозна підготовка до виставок, заінтересованість художнього й громадського активу

теоретичними питаннями мистецтва, викликає також потребу у виданні спеціяльного журналу образотворчого мистецтва, який, звичайно, не мусить бути відомчим журнальчиком. Перед нами непочате поле невияснених теоретичних питань мистецтва. Мистецькі сили часто роками одірвані од культурних центрів краю, і тільки через журнал буде змога і підвищувати свій фаховий рівень і диференціюватися. Разом з тим журнал, подаючи відомості про художнє життя капіталістичної Европи, дав би змогу художникам бути в курсі справ, застерігаючи багатьох од впадання в провінціяльне позадництво й недоцільне марнування часу.

В цьому відношенні в допомозі стануть і командировки окремих художників, бодай на недовгий термін, за кордон, для наочного ознайомлення з технікою капіталістичного мистецтва.

За капіталістичною Европою — гола художня техніка, за нами — соціяльна революція.

Ми переможемо!

Ол. Довженко

ВАПЛІТЕ. 1926. Зошит перший. С. 25–36.

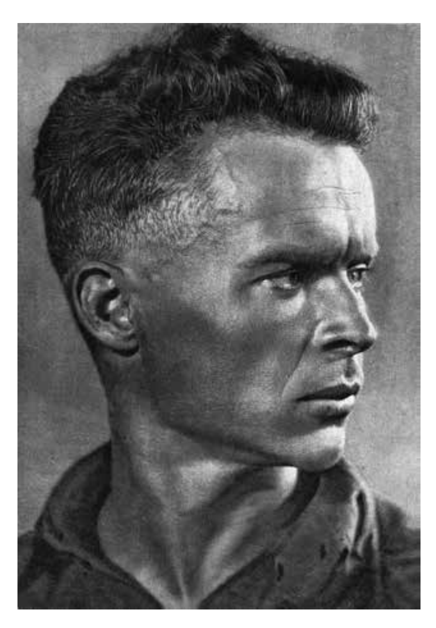




О. Довженко. Автопортрети. 1924 р.



О. Довженко на Одеській кінофабриці





Ю. Яновський.

В листопаді

О. Довженку

З Берліну мій друг привіз спокійні манери великого міста і трошки на сивини на скронях. Його замріяність не виходить за ці межі. І лише хвилинами незрозумілих вечорів його дух буйно розквітає.

Мій друг думає образами й фарбами. Він не є художником, бо це слово означає безкінечну кількість обріїв. У мого друга один обрій — конкретне думання.

Підходячи до його розчиненого вікна, я здалеку ще бачу, як кінчиком свої фарбової флейти він грає ясну мелодію на полотні.

— Заходь! — каже він, розмазуючи фарбу.

Я заходжу.

— Кладу вам свій привіт, — бурчить мій друг, проводячи лілову смугу на щоці свого твору, — сідайте собі десь. Я вирішую завдання конкретного фону.

Філософія мого друга мені ніколи не набридає. Коли смеркається — електрика починає красти відблиски фарб. Вони гублять своє лице, їх не можна брати, вони ввечері мінливі, як настрій.

Друг уміє мовчати так, як і оповідати, і його можна поставити за опудало в сояшники, або дати йому між ноги отаманського коня.

У нього лежить сотні тюбиків фарб. Свій заробіток він залишає в магазині, вишукуючи нових кольорів, і в низький халупці тесляра, що робить йому рами до полотен. А потім розказує своє чергове плавання в абстракцію і висипає на стіл безкінечні тюбики.

— Я такий багатий, як папуга, що має сотні фарб і сотні років перед собою, гойдаючись над затишною бухтою тропічного моря.

Мій друг гладить рукою білу пружність гарно натягнутого полотна — найближчу могилу всіх фарб.

— Площина — є щось символічне. Оволодіти нею — то найважливіше завдання такого пачкуна, як я.

— Простори тектимуть з під вашої руки, полотно це зробиться цілим світом — тільки розплющите очі. Тоді любима тінь покаже

теплість думки, червона радість освітлить вашу мазанину щирістю, усміхнеться синіми очима глибина…

— О, це мені не так легко вдається, потрафити кулею дівчину, або поцілувати копійку. Я мав сказати навпаки, будь ласка!…

І мій друг оповідає, підібравши під себе одну ногу. Його рука нервово ворушить пальцями на коліні. Я сиджу, передчуваючи конкретне, і мені здається, ніби я бачу свічення його мозку. Я ніби бачу все наперед, як в листопаді.

…На вулиці він сам, сам як у степу. Листя восени іноді виблискує на світлі останнього проміння й падає, голодний пес звідкільсь меланхолічно жаліється на життя. Тепла рука восени відчувається на купі брудного й вогкого листя. Поміж будинків світиться золотий клен.

Вся вулиця така непривітна. Романтики шукає він на такій вулиці. Журні моменти життя пронизують його, як протяг. Зачиняйте двері, громадянко Ніч!

На синьому просторі пливе вона, зайшовши, і світить вогні. Загориться по-перше сім зірок на півночі, закликаючи у невідоме кіно «Золотого Воза». Дівчина родиться з фарб і тіла. Він знає, що це повинно бути. Бо інакше —нащо фарби на палітрі?

— А сквер віддихується як кінь, що впав, пробігши усі милі дня. Луна йде підголосками по алеї.

Він відпочиває на скверові. І мідний роздільний дзвін розноситься вгорі, відраховуючи секунди, надаючи їм незвичайної ваги і значимості. На ясному небі, над людьми суворо точить хрест не своє сяйво, приковуючи погляд. Надзвичайна думка!

Він уявляє собі живого доктора — гіпнотизера. Блискучий тримаючи молоток у руці, доктор монотонно відраховує секунди. Воля схиляється. Пацієнт, сидячи, спить, похитуючись, як повний колос. Храм, неймовірний храм панує вгорі.

— Страшенно дикунська рука підписались на його проекті…

Людина на скверові думає образами, в нетрях уяви.

І він малює собі на місці храму свій витвір, відпочиваючи на своєму творінні.

Це буде дівчина зі снопом, тіло, повне крови і м’язів, здорові груди, що ось-ось мають колихнутись від дівоцького руху. Сніп

жовтий, важкий — символ життя і врожаю на фоні зелені і сині. Дівчина — трохи легкодумна по своїй поганській глибині.

Котиться деревами шелест і зриває потроху жовту їхню одіж. Серце стугонить. Якась рука завела пружину і закинула ключа в море. Ключа не знайдеш. Тому — користайся кожною осінню, серце!

Десь поливають асфальт. Він блищить в останнім світлі догораючого дня. Ніч іде…

Він задумливо жує кінчик газети. Він замислився, дослухуючи рештки згасання. Ловить окремі тони завмираючих вулиць. Саме — пора перелому дня на вечір, роботи — на галас вечірній, пустотливі верески і парфумний дух.

В такі хвилини стає снагою, невідомою увагою В такі часи наповнюємо свій розум жаром і піднесенням, золотоносною рудою спостережень. А довгими вечорами і творчими ранками одмиваємо крупинки золота!

Сніп із пшениці — важкий і пахучий пливе в повітрі. Він хвилюється, як марево, і це вже не сніп, а дівчина.

Вона подібна до витвору художника. Синій колір її очей відбивається на мокрім асфальті. Сонячна країна і степова безмежність випустила її на своїх грудях. За нею побігти хочеться кожному, а мій друг, обігрітий синім поглядом, прийняв це за привітну усмішку наступаючого вечора. Він піднявся й пішов за нею поволі, не виймаючи рук із кишенів…

Друг перериває оповідання. Ходить по кімнаті, свистом розганяючи тіні. Він почав з лірики, з випробування фарб. Накидав фон до картини й заразом же зайвої фарби.

Він далі візьме її з тої осінньої самотності, з тої зелені, що він її наляпав без міри на сквер, і з того закинутого в море ключа, що заводить раз на вік людську пружину.

Акорд ще звучить і пливе по кімнаті, щоб улетіти в вікно. Мій друг затягується тютюном і мружить очі. Його мовчання підкреслює думки, як правильно поставлена пауза. Він уміє мовчати так, як і оповідати. Його мовчазна промова утворює романтику й заповнює нею шелест за відчиненим вікном. Оповідання починається непомітно і йде трохи нервово, перебігши за паузу кілька днів.

Двоє військових сидять на лавці в скверові. Мій друг сідає коло них обмірюючи очима храм і пускаючи дим папироси невеличкими хмарами. Він сидить у повний задумі, весь час, правда, скошуючи очі вбік, де синій колір очей буде підходити до нього.

Далі почалась була розмова, обірвалась і знову потім почалась, нагадуючи хвилі коло берега. Уже з цього часу мій друг має повний проект того, що він задумав.

Військові зовсім не сперечались що до можливості проекту. Вони цілком примітивно мислили, сприймаючи химеру як факт і реальність, як далеку фантастику, їхній мозок не відокремлює ще утопії від реальності, як і всякий первісний мозок.

Вони посперечались лише за цілість шибок поблизу, як наслідок діла. — Що ж, — сказав перший з військових — велетенська дитина з поцілунками чорної віспи, — узорвать не штука! Двадцять десяток це коштуватиме. Бо й кому вона тепер потрібна?

Проект був далекий від дійсності, межував із забороненими гранями розуму і тому сприймався, як накреслена чітко формула.

Художник пускав далі тютюнові хмари, і хто знає що проходило в його Голові? Він ясно і чітко знає своє місце в системі подій. Ясно до болю, навіть коли галюцинації від утоми.

На такому й покінчили, що роботу буде зроблено чесно і зі знанням діла. Другий військовий, молодий, захлинувся враз суворістю. Його непокоїло, як сказав він, те що коло хреста висить антена.

Дівчинка якась, граючись, влучила мого друга м'ячем і почервоніла сама як м'яч. Жовта сонячна фарба сідала на листя дерев з тим, щоби не зникати й ранком.

Довго йшов час. Не один жовтий лист упав на коліна.

Він напружено чекав дівчину, ніби вона була йому годинником. Дівчина нарешті пройшла, ступаючи по своїй тіні а мій друг підвівся йти за нею. І дзвін в його серці не вгавав. Цей дзети чомусь лунав у голові і ніби снувався з очей, як «бабине літо».

На шляху попався художників друг — писака, що саме доїдав свою пообідню порцію винограду. Він нишпорив поглядом по верхів'ях дерев по візерунковій лінії контурів хмар. Він жагуче шукав тем, не гребуючи нічим.

Писака пішов поруч художника, гризучи нігті. А художник малював словами красу дівчини зі снопом, і слова його горіли. Він не відчував лише всієї банальності писаки.

— Ти не маєш права висаджувати в повітря храмів.

Зараз же на розі вулиці за сквером стояв шахрай і простягав руку. Це була дитина храму і найзапеклий ворог мого друга. Третій раз він ставав на шляху художникові і третій раз мусив художник змінювати свій маршрут, простуючи до дому.

І на цей раз, почувши «подайте», що кінчалося добрим басом в бороді старця, — мій друг хутко повернув назад і пішов до дому іншим шляхом, навіть не попрощавшись з писакою. Він ішов мовчки, злісно плював у відчинені ворота по дорозі і скинув пальто, понісши його далі в руках.

Завше став повертатися друг об одній годині до дому. Він не зустрічав старця, бо вибрав собі інший шлях, звикнувши й полюбивши його.

Дівчина подарувала йому вже не одну усмішку, не одержавши від друга ні усмішки ні привіту. Вона була годинником і не мала входу на іншу роль. Проект церковного вибуху наближався до здійснення.

Сквер знову віддихувався, як кінь після мілів дня. Листя поволі осипалося з гілок і сідало художникові на капелюх. І дим з папироси вився і припадав до землі, як підстрелений. Мій друг прочитав газету з фейлетоном писаки. Вона лежить коло нього на лавці, засипана листям. Мій друг думає, слідкуючи за фарбами хмар. Так і завжди буває, що банальні люди псують папір. І писака лише переказав своїм штампованим словом розмову з художником. Убогим гумором заквітчав він проект художника. Крізь рядки проглядала самовдоволена усмішка писаки. Ну й хіба він не перл зі своєї низької височини? А збаналена думка — є вже банальність?… Друг замислився, прощаючись зі своїм витвором. Пропливла дівчина, й сніп, важкий сніп, як урожай, і зникло все в прозорім осіннім повітрі. Хвилини минали, як проходять і минають люди. Ще одна доба закінчилась, коли наблизилась дівчина з синім поглядом. Тепер нарешті находив час слушний. Друг підвівся і пішов їй назустріч, почуваючи, що він не може мовчати, що він мусить щось значиме

розповісти. А підійшовши близько і взявши за плечі, з лагідністю сказав, не пам'ятаючи себе:

— Ви вже тепер не потрібні.

Дівчина почервоніла і говорила щось неважливе, беззмістовне. Вчувалась за цим усім туга. Туман розвіявся по скверові ще раз, і з ним пішло все — і синій погляд, такий гарячий зблизька.

Мій друг повернувся до дому. Не скидаючи капелюха, він видушив із тюбика синьої фарби і розтер її. Потім почав заповнювати нею полотно.

Тут прийшов я — його друг і почитатель.

— Заходь! — сказав він, розмазуючи фарбу.

І я вислухав його мовчки, слідкуючи за пензлем, яким він підкреслював думки. Стало темно.

— Думав я, йдучи до дому. Вже мозок розсипався іскрами від ударів крови. Думка сягала в загірну сторону, та заважало таке місто. Захотів я, щоби зникло воно — брудне, з вулицями й електрикою, що краде відблиски фарб. Щоби величне місто — велетень повстало на руїнах. Мільйони вікон щоб обступили мене з боків. На хмарах пливли б електричні літери і меркло б під ними кіно «Золотого Воза»…

У відчинене вікно кімнати долинуло одне слово — немов його сказав хтось, немов — проспівав жалібною нотою. Мій друг вийшов з кімнати, перервавши розмову. В кімнату входило низьке й тягуче.

— По-одайте!

Я виглянув у сутінь вулиці. Мені журно стало чогось. Я не розумів мого друга раніш. Я розумію його тепер. Це я — той писака і це я залишив дівчину годинником у чужім вікні. Вона ніколи не наблизиться до мого Друга…

(З Берліну він привіз спокійні манери великого міста. Я завжди любитиму його замріяну мудрість і сивину на скронях).

Листопад обтрушував з дерев листя. Воно падало повз вікно, шелестіло й одсвічувало жовтим. Замовк раптово голос старця, і все дослухалось ніби до пострілу. А може його не було.

Мій друг зайшов до кімнати згодом, ми сиділи довго мовчки. У відчинене вікно летіли комарі й метелики. Від їхньої присутності наче дзвеніло саме повітря.

— Струмок думки від чужої руки мутнішає, часто краще буває прострелити копійку, ніж поцілувати дівчину.

Юр. Яновський

Всесвіт. 1926. №6(29). 1 квітня. С. 15–16.

<…> Стаття Ол. Довженка під назвою «До проблеми образотворчого мистецтва» скерована проти російської мистецької організації АХРР (Асоціяції художників революційної Росії), що в ній вбачає автор статті прийнятий на засіданні постановою стиль «героїчного реалізму», а по суті виводить її з старого російського «передвиженчества» «тільки багато гірше» (стор. 31). Вказуючи на примітивізм художньої форми виставки АХРРу, Ол. Довженко ставить завданням сучасного мистецтва «боротьбу проти поверховності, проти поганого наслідування, проти казенщини, боротьбу за якість, за мистецьку культуру» (стор. 33). Наприкінці статті подається позитивна оцінка української художньої організації АРМУ (Асоціяції революційного мистецтва України)<…>

Б. Якубський

Життя й революція. 1927. №3. Березень. Том 1. С. 390–392.

Режисери відповідають

О. Довженко

Перша розмова.

Я зайшов у монтажну до Довженка з фабричної проекціонки, де допіру пропустили метрів з шістсот «Портфеля дипкур'єра».

— Ну, як?

Треба було щось відповісти, а враження лишилось неповне: розрізнені шматки, чернетки монтажу, фільм ще тоді не закінчили знімати. Та й питання зустріли мене несподівано, коли я ще не встиг «змонтирувати», висловлюючись профмовою, в своїй свідомості «кадри» безпосереднього враження.

Довелося обмежитись загальними фразами. Про те, про що пише, зокрема про пластичну композицію кадру.

— Композиція?

Часто можна зустріти в людей міцно-складених з енергійними рисами обличчя, рвучким характером — саме в них буває така посмішка. Наївна, дитяча, пустотлива.

— До вподоби композиція кадру? Але-ж композиції там немає жодної — ані кепської, ні гарної.

Що це: скромність, чи удавання? Соромливість, простота, чи роблена оригінальність?

Молоді режисери, що складають іспиту першою великою постановкою, тримають себе з перебільшеною гідністю, всіма засобами задекоровують свою недосвідченість, не минають випадку почванитися.

А цей з першого погляду видає з себе простака:

— Найліпше володію олівцем та пензлем. Маю професію художника. І кіно — без року тиждень. Апарата не знаю, з акторами ніколи не працював. Єдине ось — захоплений своєю роботою до пропасниці, до самозабуття.

Говорить з натиском, за кожним промовленим словом відгадуєш рух м'язів та нервів, що ніби виштовхує. Речення камінець, пущений із рогаток.

— Я ще не працюю. Я вчуся роботи.

Учитись треба для того, щоб потім уміти. За живим прикладом, придивившись до Довженка, переконуєшся, що —

— Учитися працювати — не є дуже складне вміння, до якого не кожен здібний.

— Розповісти вам, як ми робили «портфель»?

Довженко хитає кучерявою головою в бік оператора Козловського та акторів, що випадково зайшли до монтажної.

— Ось мої співробітники, порадники та вчителі. У нас на фабриці на мене дивляться за малим не з жалем: я, мовляв, добровільно обмежив свою режисерську владу, створив щось подібне до режисерської колегії тощо.

Хай кажуть. А, на мій погляд, саме цим ми врятували картину, то її напевне зарізав би неможливий сценарій. Мінін та Загорський охоче поділилися зі мною своїм акторським досвідом. «Батя» Козловський наставляв мене в технічній частині. Чому не провадити постійно принцип такого співробітництва?

Між іншого, актори з неменшим захватом та вдячністю кажуть про свого режисера — «учня».

— Він заразив нас своєю рвучкою енергією, наділив кожного з нас, навіть старого, бородатого «батю» — оператора Козловського, частинкою невгасимого ентузіазму. Дивне вміння притягти до себе; коли працюєш з Довженком, якось не хочеться скупитись.

Друга розмова.

Майстерність, власний стиль, власна методологія творчості — все це набувають. Довженко — поки що ще весь у можливостях, а не в досягненнях.

Темперамент — «від бога».

— Я ж «буйний», — каже він з якимись гордощами, що в іншого, мабуть, межували б і зухвалістю: — Іноді я так захоплююся, що зовсім забуваю — де я та хто я. Коли працювали вночі на пароплаві, я перетворився на звіра-капітана й матроси дрижали переді мною.

Третя розмова.

— Нас режисерів — українців — обмаль.

— Чи мусимо ми обмежити себе цариною нашої національної старовини, етнографії, чи запозичень з Коцюбинського, Нечуя-Левицького, Стороженка? Я особисто відмовився б від історичних постановок, як художник взагалі, та як кінорежисер.

— Між історичним минулим та утопічним майбутнім — спиняю вибір на останнім.

— Дуже хотів би й збираюся ставити комедію. Сценарій — мій власний, тема й зміст якого…

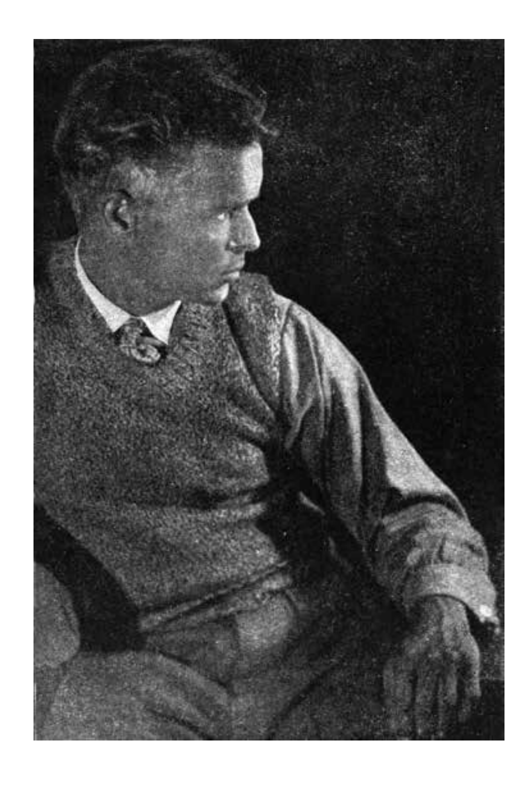
Вибачте, читачі! Оскільки я не зумів вчасно поставити крапку, довелося припинити розмову кількома крапками.

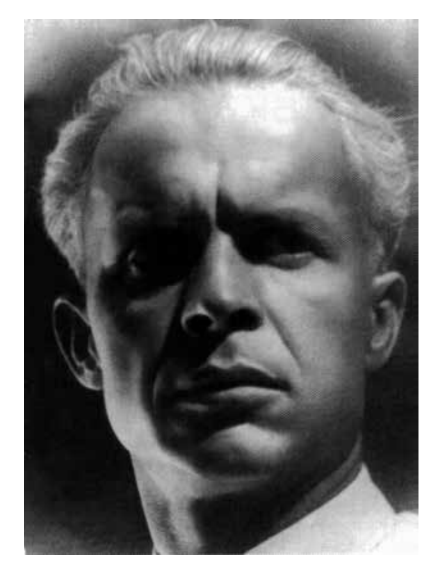
Адже ж Довженко зовсім не вповноважував мене побільшувати сюжет своєї комедії тиражем на 7000 примірників.

М. Лядов

Кіно. 1927. №5(17). Березень. С. 6.







Режисер Олександр Довженко

(Нарис)

Курява ставала позад автомобіля.

— Кому потрібна оця скромність: не дай боже відзначити заслуги і талант людини, яка ще не вмерла? Ні, ти перше вмри з розпукою в серці, перекрутись у землі від болю тричі, а потім вже тебе відзначимо, кинемо мідяків твоїй родині й подзвонимо сріблом і навіть золотом услід твоїй тіні над могилою.

Я мовчав.

— Якийсь майстер аж давиться від самовпевненості й власного «величчя». Він брудними завулками кружляє вже майже до царства небесного. А ми соромимось його лаяти, боїмося його за руку притримати — як же, ми люди тактовні, етичні, культурні.

Я мовчав уперто.

— Нащо чоловікові мідяки після смерті, і навіть срібло і золото? І як тоскно дзвенять гроші по труні. Я ніколи їх не хотів би чути.

Ми виїхали вже з Києва і простували на Китаєво. Липневий день тільки-но розгорався, як безумний. Пил за нами підносився, як темне борошно, і помалу розтікався вгорі в повітрі, розтаючи й сідаючи. Ми їхали до Довженка, що знімав у Китаєві початок картини «Звенигора».

Довго мовчали, кружляючи по передмістю. Автомобіль хурчав, шарпав. Здавалося, що він натомився дуже і зараз лусне.

— Людей, Василю Григоровичу, поділено на ґатунки. Ми належимо до найромантичнішого. Нас заїдає температура: холодно — ми в просі на печі гріємось, а потепліє — одигріємось і пісні виводимо. А … власне, про що ми хотіли балакати?

Василь Григорович дістав з кишені цигарку, запалив її, ховаючись од вітру, і подивився обабіч. Стояли жита рідкі, і на вузьких смугах ніде й собаці заховатись. Тепле повітря пекло в обличчя.

— Коли я бачу талановитий чорнозем і росте на ньому буйне жито — я хочу ще більшого. Відберіть у цього багатія якихось речовин, додайте інших — і гай-гай — заховайся, американче, з своїми конкурсами. Бронзою дзвеніли б і зеленіли царини. Проте я хотів

про Сашка, вибачте — про Довженка. Він такий напористий у роботі, що голову може свою закрутити. А люди навкруги нього падатимуть, як мухи. Мені його шкода, слово чести, шкода.

— Тому, що замориться і впаде?

— Цього не буде. Він ще не одному роги зламає буквально й алегорично. Та немає йому підтримки. Працює він, як у пустелі. Отак стоїть чоловік, підіймає важке й величезне каміння і несе його пріч з дорога, а ми ляскаємо його по плечах і, не допомагаючи, кажемо: «Молодець, старайся».

Не всі ж так із ним,

— Ті, що треба — всі. А він же не Ейзенштейн[5] — цей майстер реклами й американець у справі «дєланія преси». Він просто Довженко — буйний талант у кіно й скромний чолов'яга в особистім житті, що собі «сприяючої атмосфери» аж ніяк не створить.

— Я все розумію, Василю Григоровичу. Ви хочете, щоб навкруги Довженка зняти громадську думку, оточити роботу цього режисера нашою увагою і чекати результатів, що, на вашу думку, будуть, як урожай у чорнозему через інтенсивне господарювання?

— Не зовсім так щодо першої частини вашої фрази, але висновки ви зробили правильні. Ця людина глибоко оре: треба йому піднімати чересло час від часу і щоб леміш не так глибоко зарізався в землю… Зразу цілини не обробиш. Хай залишає сили ще на одну оранку. Поле ж таке велике й тверде.

Ми вдвох посміялися з такого порівняння. І нам чулося, як шумить отакий плуг, перерізаючи полинь-ковилу і кладучи полицею довгу скибу. Я поспішив продовжити розмову.

— Дозвольте мені розшифрувати ваші алегорії (В. Г. згодився). Ви хочете, щоб створити отакий гурток людей, що боліли б за українське кіно і зокрема за Довженка. Щоб позмивати з нашого кіна отих бездарних і злочинних п'явок, що ссуть нас і гальмують розвиток культури.

[5] Сергій Михайлович Ейзенштейн (1898–1948) — російський режисер театру і кіно, художник, сценарист, теоретик мистецтва, педагог. Засл. діяч мистецтв РРФСР (1935). Л-т двох Ст. пр. (1941, 1946). Професор ВДІКу. Доктор мистецтвознавства (1939), автор фундаментальних праць з теорії кінематографа.

В. Г. мовчить, попихкуючи цигаркою, мовчу хвилинку й я. Він проти гостроти виразів. Я починаю тоді говорити його мовою.

— До кобилячого табуна потрапить за родоначальника, через брак жеребців, віслюк. (Уявімо собі, що кобили не битимуть його копитами). Що ж буде згодом? Напіввіслячий рід. А коли десь приб'ється кілька ослиць по дорозі — то й цілком табун виродиться на ослів, буде миршавіти, дурнішати і, зрештою, дзвінке іржання табуна перейде на осляче панічне схлипування.

Порівняння досить невдале, але ми обоє знову сміємося з нього.

— Я розумію, — каже В. Г., — віслюки в розумінні мистецтва. Це ті хахли, що й досі розуміють мистецтво кіна як виявника тої дурної традиції пишно вдягнених довговусих козаків у шовкові й оксамиті, що махають красиво шаблями та булавами, красивих і нереально дурних. Це ті росіяни, що, кохаючись на фільмах типу «Ночи последней лобзание страстное», потрафляють поганим смакам хахлів, про яких, до речі, тяжко сказати, де вони беруться.

Несподівано шофер запускає вгору довжелезний речитатив, і він довго ще висить у повітрі, доки ми з В. Г. віддаляємось від автомобіля по дорозі на Китаєво: луснула ресора.

Ми йдемо з насолодою. Я спостеріг, що всі степовики люблять ходити, їсти не дай, а дозволь пройтися під небом, яке свою весняну прозорість поволі змінює на сліпучий загар літа. Василь Григорович — це архітектор, професор Кричевський[6], що працює з Довженком за консультанта й художника.

— От ми й пішли, — кажу я. — Вам не здається, що йти нам іще верстов чотири, коли не дожене нас автомобіль?

— Хай і не доганяє, — відповідає В. Г., — я звик більше ходити за своє життя.

Я з повагою мовчу. Ми обминаємо якихось старців-сліпців, що, почувши нашу розмову, роблять професійний вираз обличчя

[6] Василь Григорович Кричевський (1872–1952) — український маляр, архітектор, графік. За української влади його обрали першим ректором Держ. Академії Мистецтва в Києві, а пізніше був професором Архітектурного Ін-ту. Керував мистецькою частиною у виробництві українських фільмів «Тарас Шевченко», «Тарас Трясило». «Борислав сміється» та «Звенигора», «Назар Стодоля», «Сорочинський ярмарок».

і згинають жалібно спини — вони були випросталися на самоті і йшли собі гордо степом, як люди.

— Віслюків у мистецтві, — починає В. Г., і я зі здивованням констатую, що він продовжує почату думку, — за всіх часів не бракувало. І зараз скільки вашого брата словонасильника розвелося на всім світі. (Ви, дядю, не ображайтесь, — додано було в дужках). І нашого брата, художників, теж немала копа. Але що псує графоман? Папір та час у редактора. Що псує наш брат? Папір — знову таки — або полотно та фарби і все.

Я уявляю собі осляче копито в кіномистецтві. Воно займає цілий горизонт.

— У нас в кіні обсяг псування значно більший. Від 20 до 100 тисяч грішми, плюс дискредитація української культури, плюс поганий вплив на організацію, на смаки робітничо-селянського глядача — кількох мільйонів людей. Не викидати ж картину, на яку витрачено стільки коштів.

— А хто ж має визначати придатність тої чи тої людини до кіномистецтва? Це штука тонка.

— І Ви прекрасно самі розумієте, хто. Ось його титул: «Українська Радянська Громадськість».

Ми обоє замислюємось над межами й текучістю цього визначення. Про це вже між нами говорено багато разів. Ми знаємо, що найталановитіша людина мусить зіпсувати одну, дві, а то й три картини, доки можна визнати обсяг її таланту. Ми знаємо, що людина іншої культури, що не знає і не визнає культури української, не може творити культуру українську в галузі кіна. Нам відомо, що українська громадськість — це колосальна творча й контрольна сила, що може висунути творців до нашої галузи мистецтва. Але…

Така громадськість — (українська) радянська — хіба вона є в Одесі, або в Ялті, де наші кінофабрики? Хіба громадськість столиці нашої знає кіно? Хіба можна викидати процес творення культури кудись у прикордонні смуги і здаля впливати?

Ми згадували розмови на кінофабриці в Одесі. Висловлювались люди, що органічно не могли терпіти одеської атмосфери й тяглися до столиці. Висновки були: така велика культурна ділянка,

«найважливіша з мистецтв» — за словами Леніна — мусіла бути лише в центрі Української Радянської Громадськості. Тоді всі питання розв'яжуться самі собою.

Такі й подібні міркування обтяжували наші голови. Ми йшли, піднімалися на горбки все вище й вище, доки, нарешті, уздріли, на яких ми високих місцях. Горизонт перед нами пішов кудись униз і в далечінь. Ми стояли наче вище од нього. І людська гордість охопила подорожніх. Ось він Дніпро унизу лежить на луках, наче безконечний шматок полотна, що його поклали білитись чиїсь руки на сонце.

Дніпро нагадав Шевченка, а останній — незмінні рушники, що ними і прикрашають його бунтарську голову. Рушники.

— Попалити всі рушники, — каже В. Г. заклопотано. Наші думки збіглися і висновки були ідентичні. Цікаво, як знімає Довженко запорожців? Ми перейшли село, ще один горбок і спустилися до монастиря, де була штаб-кватира знімальної групи. Тут нас догнав автомобіль і зупинився разом з нами коло будинків.

Довженка ми знайшли в лісі на горі над Дніпром. Він був у спортивній фуфайці без рукавів і в штанях за 2 карб. 40 коп. Він нас майже не помітив, зайнятий роботою. Ми стали осторонь.

І тут почали виходити з кущів запорожці. Мене вразила спокійна жорстокість їхніх облич. Там у кущах вони з звичайних вантажників з Подолу перетворились на славетне козацтво. У цих лицарів був вигляд каторжників, що тікали і втекли з того світу до нас грішних. Благородні риси обличчя кожного з них були попсовані шаблями, вітром і гріхами. Розрубаний на двоє ніс, зім'яте чоло, обламане вухо — і немало іншого, що не могло ніяк прикрашати візитних карток цих панів-молодців. Одіж була різна, тільки кожний козак небагато мав назв цієї одежі. Треба сказати правду — шапки на головах були у всіх.

Але найбільшим франтом був один: він мав розкішну сукняну козацьку свиту, шаблю на свиті й пістоль, а під свитою — голе тіло і голі ноги. Я пригадав тоді жах руського майора Нікіфорова року 1749. Треба було дипломатничати з кримцями. Майор просив, щоб запорозькі депутати були «во всей готовности и убранстве, так, дабы перед татарскими депутатами не гнусны быть могли». Коли

вже була небезпека, що й кримці можуть ізлякатися, стає зрозумілим Довженків підхід до нашого минулого!

Ми мовчки дивилися, як мчать на конях козаки і як їх знімає апарат «Рапід». На екрані все, що знімає такий апарат, рухається, як плаває. Ми потім, через пару тижнів, проглядали зняте. Коні та люди наче пливли по сухій землі. Вигляд облич і лінії тіл їхніх відбивали прудкий рух і сильний біг. А ми бачили ледве помітне пересування по землі. Цим режисер віддаляв нас у сиву давність, коли й життя текло помалу; і степ та земля були у нас безлюдні. Цими козаками, що скажено неслися, мало посуваючись уперед, так було підкреслено безмежність, простір і дичину, що непомітно проймав страх і захоплення.

Та ми не були, однак, непоміченими. Довженко підійшов до нас і міцно потиснув руки.

— Дивитесь за моїм кошем?

Ми засміялися, і нам приємно було сміятись, бо ми відчували тремтіння таланту в роботі товариша.

— Автори «Звенигори», Михайло Йогансен та т. Юртик, мабуть, бояться за мою гарячковість. Що мало залишиться їхніх ідей та фактів у картині. Але вони сказали словами свій задум, мені ж доводиться живими, конкретними, реальними або нереальними образами показати їхні думки. Ви розумієте, як це тяжко? Проте я знаю, чого хочуть автори. Легенду, конденсовану з усіх українських легенд, романтику, конденсовану з усіх романтик, і переломлення цього всього в нашій добі, в нашім будівництві, в матеріалістичнім світогляді. І дивною стане від цього вся легенда легенд. Чудною зробиться романтика романтик. І результати, вплив на психіку нашу мусять бути несподіваними. Я це конкретизував, як тільки може конкретизувати режисер кіна.

У с. Яреськах знімали братання на фронті, бій на селі року 1918–1919 та проводи новобранців на імперіалістичну війну.

Зранку крутили бій на селі. Було кілька десятків кіннотників, два-три десятки селян з гвинтівками та баб. То знімали під тином, то галоп кінноти, то «крупно» постріли гвинтівок і гармат. Он на траві упав і лежить з розкритими очима забитий. Тут пополохані корови, там підкрадаються тіні по землі.

Я бачив згодом і цей епізод у змонтованому вигляді. Так правдиво й так хвилююче ще ніхто до Довженка не передав такого партизанського бою. Зовсім нема крови, один-два забитих усього — а жах наче висить над усім селом, розпач і зойки. Наступає кіннота. Пил віється по порожній дорозі. «Залпи», що їх подано монтажно, дрібними шматками, вони б'ють по нервах, як кулемет. Акомпанементом вриваючись у постріли гвинтівок, бухає і шарпається назад гармата. Друга. Перебігають двоє дорогу. Ще кілька людей поспішають. Гармати. Коло хати підняв ікону вгору чоловік. З льоху виглядає баба й дитина. Стукають двері повітки, в яку поховались жінки. Знову постріли. Окремі. Групами. їх перебиває гармата, і кіннотники знову мчать.

Не можна навіть приблизно передати деталі бою. Коли я дивився — мені здавалось, що я сам у селі, по мені б'ють гаубичні батареї, я відчуваю завмирання й розгортання пострілів у метушні. Словом, людина, що знає такий бій з минулих років, переживе його ще раз.

Довженко знімає з азартом. Його помічники не чують під собою ніг. А увечері, коли вся група спить, де хто впав, Довженко йде на ніч ловити рибу з місцевими селянами. Вони його знають, вважають за свого і називають «Сашко Петрович». Чи ловиться риба, чи ні, а переговорене буде багато дечого, і ледве проспавши кілька годин, Довженко буде ліпити з них, що схоче на черговім зніманні.

Ранок літній, бадьорий. За селом людей чепурять, одягають і надають їм потрібного вигляду. Мають знімати, як ідуть новобранці на війну.

Режисер біжить по дорозі.. Він побачив когось, хто йому прийшовся до душі. Край свого баштана стоїть дід білий, гордий і велетенський. Він зіперся на палицю тонку, як голобля. Він з-під руки дивиться в далечінь, і здається, зараз ось-ось заговорить «старыми словесы трудных повестей». Йому багато років, біла борода в нього, а голос сильний і гучний, як труба. Він кричить на когось на другий кінець поля.

— А куди то ви, трам-тарарам — скот запустили!

Довженкові ніяково. Він несміливо підходить.

— Діду, чого це ви так лаєтесь?

— А що я на них, трам-тарарам — богу молитимусь, чи що?

— Ви, певно, в солдатах були, діду?

— А як же, був. Двадцять років був. Ой, били ж, як чорта в верші!

Приятельські стосунки налагоджуються. Діда запрошено снідати. За сніданком випивають по чарці. Дідові дають більше. І, п'ючи третю чарку, дід кожен раз повторює тихо, наче про себе:

— Ну, дай боже, щоб нам було що їсти й пити.

Дальше знімання епізоду з новобранцями не дуже любить згадувати знімальна група Довженка.

На екрані це виглядало пристойно. Сірий осінній день повис над краєм села. Стовпи телеграфу губляться за обрієм. Запилена дорога лежить зігнута і доганяє стовпи. З села йде юрба людей з клуночками, скриньками. Це новобранці. Вони йдуть п'яні не стільки від горілки, скільки від горя, що хоче вмити кожного кров'ю, їхні ноги плутаються по пилюзі. Наче поранені всі в саме серце, або це — журавлиний ключ збився докупи і йде по землі помалу, як десь ходив в недосяжній глибині неба.

Гармошка ридає, виводить. Дехто танцювати пустився, більше для молодецтва, ніж для втіхи. Хтось наче й пісню почав. Але робиться це все по звичці і, здається, заревуть зараз усі, як бики, що їх женуть — женуть під ніж.

Позаду родичі й милі. Вони виплакали вже очі і стоять, похнюпившися й витираючи сльози. Режисер перед зніманням пограв на струнах плачу перед селянами. Поставив духову музику з жалібними мелодіями. Створив хвилюючі дотики розставання.

Він досяг мети.

Знімальна група не любить згадувати тепер той день, усі вони плакали. Плакали селяни, плакав режисер, і сльози застигали в нього на щоках, свербіли очі у оператора Завелєва[7], одвертався чомусь В. Г. Кричевський.

Є таке місце в «Звенигорі»: оповідання про напад варягів на слов'янське селище. Дівчина Роксана помічає це, б'є у «било» на сполох. Бій з варягами. Дівчина стає здобиччю варязького князя.

---

[7] Завелєв Борис Ісаакович (1876–1938) — російський оператор, педагог (ВДІК). З 1914 — оператор А/Т «О. Ханжонков і К°», де зняв близько 70 картин. Працював на к/ст у дореволюційній Росії, в Грузії і Україні (Одеська та Ялтинська к/фабр.).

Треба було передати давнину й нереальність, історичний аспект і поважний пил віків, що лежить на таких подіях. Насамперед умовились із оператором Завелєвим про саму форму знімання. Треба було дати всі події в неясній млі, ніби за густим віянням туману. Повернути на потрібний кут усі площини дій. Настроїти акторів, примусити їх забути рухи сучасних людей. Пощастило досягти таких результатів.

Слов'янський епізод хвилює, як потертий, ветхий документ з історії. Старе селище з кількох хат круглих і невеликих стоїть наче на горбі. Чорне древлянське небо, серпанок туману над хатами, настороженість і тиша. Так і здається, що навкруги хижий і страшний світ, голодні звірі й вітер.

І ось із пітьми вийшли варяги. Дівчина спить і прокидається. Вона нерухомо лежить, і раптом, підскочивши, знову завмирає. Вибігає на дорогу. Вона вдивляється в темінь. Здається, що вона також несподівано зникне, як і з'явилась.

Дід сидить на долівці коло печі. Піч така завбільшки, як невеличкий казан. Дим іде просто в хату. Але піч, очевидно, загасла. Дід сидить нерухомо. Так і зараз ще сидять селяни біля кооперативів по селах: присівши на пальці ніг так, що коліна приводяться під руками. У діда руки витягнуті поперед себе і голова похилена. Відчуваєш близькість такої пози до давніх дитячих років людства. Бачиш, що чоловік, гріючись, віддає пошану священному вогню й подяку.

Не видно, як дід прислухається. Але він раптом підносить голову. Руки його роблять якісь непевні рухи? — він їх не помічає. А глядачеві здається, що дідова рука хоче відчути гілляку дерева, щоб подертися по дереву вгору й згори оглянути місцевість, де причаїлася небезпека.

Ми гулям над морем. Вітру не було, але хвилі набігали сильніш і сильніш. Шаруділо дрібне каміння, хвилі били в скелі й камінь. Треба було напружувати голос, щоб його чуло навіть власне вухо, що чому ви такий песиміст?

— Я, Василю Григоровичу, навпаки — безпощадний оптиміст. Я згоджуюсь іще терпіти двадцять років. І я скажу вам, що не раніш, як через 20 років, ми матимемо велику українську культуру



і зуби, щоб її захищати. У нас, у кіно, зараз — одкрита гавань — запливай до нас хто хоч.

Василь Григорович показав мені парусник, що відпливав од пляжу. Хвиля підкидала його вгору і обхлюпувала водою — він занурявся носом у хвилю.

— Отак Сашко, як той парус. Випливе, чи знову до берега повернеться?

— Сашко до берега не повернеться. Він скоріше втоне. Цей його фільм може комусь подобатись чи ні, але з ним він одразу стане в перший ряд радянських кінорежисерів. Це ж його друга робота.

— Його п’ята робота висуне його в перший ряд європейських майстрів.

Ми промовчали, шукаючи заперечень. Тим часом ми вже минали пляж. Жива та прудка дівчина пробігла повз нас. Купальний костюм на ній був чорний з червоною обшивкою. Вона виглядала, як дівчина і як мати. Ми задивилися на неї.

— Папаша, ходіть купатись.

Довженко стояв по коліна в воді і пробував рукою, чи холодне море біля ніг симпатичної купальниці.

Ми збігли на пляж, почали купатися, камінцями «перевозити бабу» і з розгону плигати по піску.

Ю. Яновський.

Життя й революція. 1928. Книжка III. Січень. С. 103–110.

Б. Алперс.

А. Довженко

В кинематографию Довженко вошел неожиданно, и прежде чем была показана его первая работа, он уже был признанным мастером. Первые кадры «Звенигоры» определили характер его творчества. Медленно двигающиеся, словно плывущие по воздуху былинные всадники открыли своеобразный мир довженковских легендарных образов. Древние сказания о полуфантастических люда, когда-то опустошавших Украину своими, набегами и грабежами. Времена гайдаматчины. Зеленые горы, хранящие вековые клады. Таинственные леса. Вечерний Днепр с плывучими по реке белыми венками. И даже самый настоящий водяной — седой старик с добрыми лукавыми глазами, идущий по колено в воде среди прибрежных тростников. И рядом столб земли, огня и дыма взлетает на воздух от разорвавшегося снаряда. Цепью, взявшись за руки, идут, шатаясь, по взорванным полям, ослепленные газами и солдаты.

И рядом на той же легендарной украинской земле вырастают какие-то новые еще невиданные люди — молчаливые, упорные, стремительно меняющие облик своей чудесной лесной страны. Они вырастают в залах собраний, на улицах городов, в деревнях, на фабриках и заводах. Гневные, сжимающие в руках винтовки, они мчатся на скошенных в наклонку бегущих поездах, на тачанках, запряженных могучими стремительными конями. Это рабочая и крестьянская Украина сбрасывает с себя вчерашних господ.

Довженко лучший национальный художник. Довженко — лучший национальный поэт, которого только знает советская трудовая Украина. Его творчество совершенно лишено узких шовинистических тенденций. В «Арсенале» образы фильмы развернуты на фоне мировых социальных событий. Они связываются с этими событиями и, не теряя своей национальной окраски, перерастают в образы огромной социальной емкости. Рабочий-большевик, с открытой грудью стоящий под выстрелами — это образ всего рабочего

класса, с бесчисленными жертвами идущего к своей окончательной победе.

С какой-то исключительной простотой и легкостью Довженко связывает украинский пейзаж и особенности национальной психологии с широкими мировыми пространствами, по которым бешеные довженковские кони мчатся на подмогу восставшим арсенальцам. Довженко автор двух исторических картин. Но они очень мало походят на обычные ленты из исторического прошлогО. Довженко освещает в своих фильмах не ту или иную определенную эпоху, как это всегда делается в ретроспективных произведениях. Он изображает исторический процесс в его динамике. Он приводит в движение целый ряд исторических периодов и эпох, сменяющих друг друга на экране в его произведениях. История встает в картинах Довженко, как цепь последовательных сдвигов и взрывов, меняющих на глазах современников внутренний и внешний облик эпохи. Довженко показывает на экране исторический период в его кульминации, когда надвое переламывается судьба человечества, когда в привычных представлениях людей совершаются катастрофические перевороты. Он словно играет тяжелыми массивами исторических периодов, давая зрителю ощутить их тяжелый вес и их движение во времени.

Довженко — поэт социальных катастроф. Он не видит и не чувствует людей, занятых простым будничным делом. Герои Довженко — это люди, родившиеся в тревожные, насыщенные грандиозными событиями годы. Это — люди, взволнованные огромными новыми мыслями и осуществляющие в жизни центральные идеи своей эпохи. Они всегда приподняты над бытом, оставаясь в то же время совершенно реальными людьми. Если Довженко показывает их за каждодневной работой, за распашкой поля, то и здесь он ловит их в кульминационный поворотный момент, в тот момент, когда исхудалая крестьянская кляча заговаривает с ними человечьим языком и убеждает их бросить свою рабскую безысходную жизнь.

Все сорвано с привычных мест в картинах Довженко. И если на экране показывается мирный пейзаж или спокойная домашняя обстановка, то только для того, чтобы через несколько кадров

взорвать это спокойствие, расколоть осевший плотный быт на ряд тяжелых обломков и размахать их в стороны.

И среди этих постоянно возникающих взрывов и катастроф, среди оседающей земли, разбивающихся поездов, среди вихря бегущего времени истории — в картинах Довженко проходит твердой уверенной поступью тысячелетний дед «Звенигоры», олицетворяющий украинское крестьянство, и «рабочий-арсеналец», включающий в себя черты мирового пролетария — на украинской земле, ведущего борьбу за весь рабочий класс. Довженко — первый поэт, пришедший в советскую кинематографию. Он необычайно эмоционален. Его произведения поражают своеобразием поэтического мироощущения, глубиной образной мысли.

Эйзенштейн думает кинокадрами. Пудовкин повествует кадрами. Довженко смотрит на мир и чувствует кадрами. Это придает необычайную чувственность и взволнованность его пластическим образам. Глядя на его картины кажется, что Довженко создает их необычайно просто, так же просто, как былинный поэт когда-то пел свои эпические произведения.

Довженко переполняется образами. Он щедро пригоршнями выбрасывает их на экран. Эта поэтическая переполненность Довженко во многом мешает ему быть понятным и доступным для широкого зрителя. Довженко еще не научился мудрой экономии в использовании своих выразительных средств, не научился еще организовать свои богатые образы в связную и стройную художественную речь. Его произведения еще отличаются ненужной пестротой, сюжетными и смысловыми разрывами. Эмоциональность еще захлестывает творчество Довженко, делает его иногда, особенно в «Звенигоре» — косноязычным.

Но какое прекрасное будущее открывается перед этим художником, делающим только первые шаги на своем творческом пути.

Б. Алперс

Кино и жизнь. 1929. №3. 10 декабря. С. 12.

Украинское кино сегодня

(Беседа с режиссером ВУФКУ тов. А. Довженко)

Сотрудник «Известий ЦИК» беседовал с находящимся сейчас в Москве кинорежиссером ВУФКУ тов. Довженко о современном состоянии кино на Украине.

— В украинском кино, — сказал тов. Довженко, — происходит сейчас два процесса: повышение художественного качества украинской фильмы и расширение масштаба кинопроизводства в связи с постройкой кинофабрики в Киеве, благодаря чему производство ВУФКУ увеличивается примерно в 3 раза.

В некоторых кинематографических кругах, особенно в административных кинематографических кругах Москвы, до сих пор поддерживалось мнение, что ВУФКУ должно производить картины лишь местного украинского значения. Теперь очевидно, с этими взглядами придется расстаться. ВУФКУ уже вышло из младенческого периода и в своих лучших образцах начинает претендовать теперь на всесоюзность, как и все киноорганизации Союза, достаточно назвать такие фильмы, как «Джимми Хиггинс» и «Человек с киноаппаратом». Это стремление к всесоюзности определяется до некоторой степени и тематикой картин. Наш производственный план на 1929 г. характеризуется не только темами исключительно национального порядка, но и темами, интересными для всего Союза. Я, например, буду ставить в этом году фильму «Днепрострой».

Условия работы у нас на Украине являются исключительно трудными. Основная трудность заключается не в плане организационных вопросов, а в том, что мы оторваны от общего кинематографического фронта. Совершенно отсутствует, например, деловая связь нашей режиссуры с московской и ленинградской, а также общение с заграницей (ни один из украинских кинорежиссеров не был еще ни разу за границей). Как ни странно, на Украине до сих пор нет АРК, ОДСК только сейчас начинает понемногу развивать свою деятельность. Все это, несомненно, задерживает рост украинской кинематографии.

Процесс втягивания творческих сил в кинематографию на Украине только еще начинается и протекает весьма медленно.

Происходит это, по моему мнению, вследствие двух основных причин: во-первых, потому, что Украина являлась по преимуществу сельскохозяйственной страной с небольшим контингентом лиц, приспособленных к деятельности в этом наиболее урбанистическом искусстве, и потому, что украинские киноработники оторваны от киноцентров русских и заграничных. В этом отношении, несомненно, придется проделать еще очень большую работу. На сегодня, например, связь с московскими и ленинградскими кинематографистам имеют фактически два украинских режиссера — Дзига Вертов и я. О том, каковы должны быть пути сближения, сказать сейчас трудно, и я думаю, что было бы чрезвычайно полезно по примеру общения литератур устроить нечто подобное и на нашем кинофронте.

Сейчас стройка национальных кинематографий развертывается. Процесс этой стройки сам по себе настоятельно требует общения. Думаете, что если не неделя, то день единения национальных кинематографий у нас на очереди. О своей последней фильме «Арсенал», которая в ближайшие дни пойдет в московских кинотеатрах, тов. Довженко говорит следующее:

— «Арсенал» — это социальная поэма про революцию, про украинский Октябрь, рождавшийся в более тяжелой, чем русский, поэма про борьбу рабочего класса Украины за власть Советов. Сейчас происходят общественные просмотры моей фильмы. Демонстрирование фильм в Москве для меня является в значительной степени проверкой правильности моих художественных методов работы и во многих отношениях зарядкой для дальнейшей работы.

Известия ЦИК. 1929. №37. 14 февраля. С. 3.

О. Довженко

Де взявся Довженко? З яких нетрів чернігівських він вилетів, щоб перемогти кінематографію? Що розповідав йому на селі над Десною його столітній дід? Чого навчили його товариші робітники,

воюючи з ним укупі за Радянську Україну? Що розказали йому професори малярства у Німеччині, дивлячись на сміливі шкіци молодого більшовика?

Цього ми не знаємо, перед нами Довженко живий і здоровий, здоровий і живий. Він широко розплющує очі і розказує анекдота.

Анекдот оживає, як фільм. Кадри стрибають і переплітаються між собою, шкандибають повільною знимкою і раптом грянуть несподіваною, неможливою сценою.

Кінець. Ущухає водоспад реготу. Хтось із слухачів згадує запитати:

— «Хто вам розповідав це?» Довженко мовчить. Тоді починають цікавитись: — «Звідки цей анекдот?»

— «Ніхто», — це дуже рішучо. — «Я сам його вигадав учора ввечері».

— «Е-е», — згадує хтось нарешті. — «Це ж старий, заялозений, бездарний, дідівський анекдот. Як же це вийшло, що ми всі так сміялись?.

Сашко різко повертає голову вбік: — «Чого ви сміялись? Знаєте чого?»

Павза.

— «Ви сміялись через те, що я хотів, щоб ви сміялись. Це не той анекдот, що ви знаєте. От коли ви будете його розповідати, це буде старий, заялозений, бездарний анекдот».

Є стара приказка про чоловіка з золотими руками. Бере він сировий матеріял, і ріже, і крає, і от — виходить щось чудне і неможливе, і таке чого раніше не було. Він хоче — і глядач сміється, він хоче — і глядач сумує, він хоче — і глядач замислився. І раптом він б'є його по голові і той тетеріє і продирає очі. Така «Звенигора» і такий «Арсенал».

Довженко не визнає стилів. Дуже легко, не додержуючи стилів, наколотити гороху капустою. І от він сміливо й самовпевнено мішає горох з капустою, а глядач не впізнає ні того, ні другого, а бачить річ.

Довженко ще не світовий майстер кіна й ті, хто його роблять таким, нікого не переконають. Але вже тепер він перший справжній

художник-режисер в УСРР. Особливо це видно, коли спробувати порівняти його з іншими.

Це величезне вогнище художнього темпераменту. Він хоче куди більше, ніж він сам навіть здолає зробити. І може статись, він зробить те, що перевищує навіть його сили.

І нехай у його блискучій роботі є провали. Чи вдасться йому стрибнути вище своєї власної голови, чи він перешумує і знайде свій власний стиль, міцний і послідовний — і так, і так він повинен дати нам твір європейського значіння.

Сподіванка наша не зблекла ні на трішки після нового фільму Довженка «Арсенал». В «Арсеналі» він такий самий, як ще у «Звенигорі» і коли подекуди провали його глибші, то й піднесення вище.

Ми не хочемо, щоб він став обережніший, і ми не ждемо, щоб він одразу знайшов гладку второвану путь. Але ми вимагаємо від Довженка, щоб Він зробився великим Майстром. Ми вимагаємо, щоб він сам цього хотів.

Бо коли він схоче, він зможе.

Л.М.

Універсальний журнал. 1929. № 2(4). Лютий. С. 23–24.

Тези доповіді т. Бажана «Творчі методи українського радянського кіно-мистецтва»

<…> 12. М. Шпиковський[8] переміг у своїй новій роботі вплив творчости О. Довженка, що великою мірою був позначився на фільмі

[8] Шпиковський Микола Григорович (1897–1977) — український режисер, сценарист. В 1917–1923 — працював у галузі вивчення організації праці. В 1923–1925 — співробітничав у ред. газ. «Киногазета» та журн. «Советский экран», потім займався сцен. діяльністю й режисурою. Повернувшись до Москви, з середини 1930-х перестав знімати й займався суто написанням сцен. В 1941–1945 — ред. у фронтовому відділі Центр. ст. кінохроніки. В подальшому писав сцен. для науково-популярного і док. кіно, був сцен. на Московській ст. науково-популярних фільмів.

його «Хліб»[9]. Перемога ця сталася через становлення самостійної творчої методи Шпиковського, що механіцизму її гостро протиріччили впливи емоційної творчої методи О. Довженка. Будучи реалістичною в своїй основі, творчість О. Довженка перейшла через експресіоністичний період свого розвитку, коли індивідуальність художника дуже часто перекривала об'єктивну реальність процесів. Але те, що й емоція художника зростала на ґрунті формованого матеріялістичного світогляду, й те, що була вона виразно клясово-політична, це превалювання емоційности не вийшли на ґрунт суб'єктивізації, отже, кінець-кінцем, містицизму в трактуванні художнього матеріялу, давши зразок революційної експресіоністичної творчости («Арсенал»). Діялектичним «зніманням» попереднього творчого етапу була картина «Земля». О. Довженко не механічно розірвав детермінований ряд свого творчого процесу, перейшовши на вищий творчий етап і по-новому розуміючи ролю творчого суб'єкта в реалістичному трактуванні матеріялу своєї нової картини. Суб'єктивна емоційність просякла матеріялом, а не підкорила його собі — так в основному характеризується творча метода «Землі». Режисер шукає діялектичної єдности між об'єктами своєї творчости та своїм світоглядом. Аналіз основних персонажів фільму — Василя та його батька — це доводить. Складність ідейного побудовання «Землі» свідчить, що механіцизм (отже, схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожі творчій методі О. Довженка, яка й у «Землі» ще перебуває в стані активного становлення і шукання. О. Довженко є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна, його складна й часто суперечлива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности, мусить перейти до діялектичної єдности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка — це вже великою мірою єсть здобутки українського пролетарського кіна <…>

Кіно. 1931. № 6. С. 3–4.

[9] «Хліб» (1929, реж. М. Шпиковський)

Творча метода української радянської кінематографії

Скорочена стенограма доповіді на І кінонараді при ЦК ЛКСМУ

<…> «Земля» Довженка революційний фільм високої художньої майстерности, але в основі своїй механістичний. Механістичність фільму — зведення складних процесів соціяльних клясової боротьби на селі до процесів біологічних. В цілому фільм у час його виходу на екран вже був відсталий від життя, від тих процесів, що точились на селі. Сам Довженко з'ясував це тим, що фільм робиться 8 місяців, і тому не можна догнати життя. Така діалектика була цілком вірно схарактеризована тов. Воробйовим у журналі «Критика» як арифметика, а не діялектика. І справді, справа не в часі, а справа в світогляді, творчому методі режисера. Творчий метод режисера Довженка на той час базувався не на методі матеріялістичної діялектики, а стояв між ідеалізмом та матеріялізмом. Як же зустріла наша критика «Землю», чи допомогла режисеру розібратись в серйозних помилках. Критик т. Савченко[10] — член ВУСПП'у писав тоді про «Землю»: «Якась щаслива догадка, чи геніяльна інтуїція спобудила Довженка дати в разючому, в прекрасному контрасті два образи, мужнє суворе обличчя мертвого Василя, і безмежне поле Соняшників, напоєних соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного, творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньої філософічної мислі, ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діялектичну боротьбу, підносять на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не гибель, не розпад, а процес

[10] Яків Григорович Савченко (1890–1937) — український поет, літературний критик та публіцист. В 1920-х рр. працював у київських газ. «Більшовик» і «Пролетарська правда», з 1929 — ред. у ВУФКУ й на кінофабриці (1931–1933). У цей же період викладав теорію драми, сценарію і літератури на сцен. та реж. в Київському кіноінституті. В 1933 — був звільнений як з викладацької, так і з редакторської роботи «за протягування націоналістичних поглядів». Був репресований.

вибухання плодючих сил». Тов. Савченко не дав соціяльної аналізи фільму «Земля», він співав їй дифірамби, оперуючи такими «науковими» термінами, як «геніяльна інтуїція», «щаслива догадка», «неповторимі акти художньо-філософічної мислі».

Нам доведеться побажати критикові Савченкові, щоб в його дальшій роботі, в розгляді продукції української кінематографії, не повторювалися б «неповторимі акти», точніше факти (додамо ми) такого некритичного ставлення до аналізи продукції, такого імпресіоністичного підходу, що не допомагає в боротьбі за створення пролетарського стилю в кіно, а навпаки — гальмує її розвиток, тягне режисерів не до нас, а в бік, до лав попутників.

Новий сценарій Довженка «Іван» свідчить про переозброєння режисера. Товариш Довженко разом з фільмом «Іван» працює над комсомольським фільмом «Рапорт Комсомолу» на матеріялі «Дніпрельстану». Все це ставить перед нами питання серйозної уваги товариського оточення, допомагати Довженкові позбутись ідеалізму, як можна швидше дати повноцінний фільм На цій нараді ми не можемо не відзначити, що тов. Довженко перший режисер, який з дня організації юнацького сектору на київській кіно-фабриці надзвичайно чуйно поставився до його роботи і ввесь час допомагав і допомагає в роботі молодих режисерів комсомольців, цим допомагає нам в створенні нових пролетарських кадрів. <…>

О. Корнійчук[11]

Молодняк. 1931. № 9(57). Вересень. С. 57–69.

[11] Олександр Євдокимович Корнійчук (1905–1972) — український письменник і політичний діяч, драматург, журналіст. Академік АН СРСР (1943). Герой Соц. Пр. (1967), Л-т п'яти Ст. пр. (1941, 1942, 1943, 1949, 1951) і Лен. пр. (1960). В 1924–1929 — навчався в Київському ун-ті. В 1929–1933 — сцен. Київської та Одеської к/фабр. У 1933–1941 — ред. і сцен. тресту «Українфільм». В 1934 — обраний чл. Правл. СП СРСР. У 1934–1941 і в 1946–1953 — голова Правл. СП УРСР. У 1939 — написав один з кращих своїх творів — п'ятиактну історичну драму «Богдан Хмельницький».



«Кінофіковані» формалісти

(Проти буржуазних теорій в кіні)

<…> Я. Савченко та М. Бажан в кіно-критиці, як це виявилося найяскравіше під час обговорення Довженкової «Землі», посідають позицію суто формалістичну. Цей формалізм їхній, одмінно від «чистого» формалізму Лядова чи Майфета, має присмак естетства біологізму, маскованих іноді «марксистськими» фразами.

Я. Савченко свого часу друкував статті в питаннях кіна в «Критиці», підробляючись під марксизм. Дискусія про «Землю» остаточно зняла цю «марксистську» вуаль з формалістичного біологічної позиції методології названого кіно-критика.

Вже у зв'язку з оцінкою «Звенигори» Савченко багато наговорив про «бурхливий екстаз» режисера, про те, що у фільмі звучить велика «Симфонія мускулатур», про надзвичайні «картини побуту у велично-епічних ритмічних плянах, залитих повітрям і сонцем» і т.д. Соціологічний еквівалент цього Довженкового фільму Савченко визначає так:

«Довженко, як режисер, найпоступовіший, найтемпераментніший, найглибший».

Коли не брати серйозно отого ліберального визначення революційности, як «поступовости», матимемо позаклясову характеристику Довженка, яка годиться для першого-ліпшого буржуазного режисера.

Брошура Я. Савченка «Народження українського радянського, кіна» є збірка статтей про Довженка, писаних у різні часи у зв'язку з появою кожного нового його фільму. Визначаючи методологічно кожний новий етап режисера, ця критика мусіла застерігати його від дальших можливих помилок, що вже в перших фільмах окреслювалися, як тенденції. Савченкова критика відіграла зовсім іншу ролю.

Відомо, приміром, що «Звенигора», діставши блискучу оцінку від кіно-спеціялістів, одночасно пройшла повз пролетарського масового глядача. Формалістичні виверти й символістичні пересади,

зайве експериментаторство зробили цей фільм майже неприступним для широких мас. Цього не може замовчати й Савченко. Але в його статті про «Арсенал» маємо спробу дати «своєрідне» пояснення вельми «неприємного» факту.

Як відомо, партія дала досить чітке настановлення щодо різних течій, творчих шукань, експериментів у кінематографії. Сформульовано це настановлення ясно. Всі напрямки режисури, творці фільму, експериментуючи, мусять мати перед собою завдання: «дати форму зрозумілу мільйонам». Я. Савченко це настановлення відкидає. За Савченком, у тому, що «Звенигора» не мала успіху — винен не режисер, а «пролетарський глядач, що не доріс до «Звенигори». Хід думок і аргументація у Савченка виглядають так:

1. «Справжній робітничий глядач у своїй масі не брав участи в критичному цінуванні “Звенигори”».

2. «Ми його думку ототожнили з думкою радянського службовця, російського інтелігента (цікаво, як сприйняв її український інтелігент, коли Савченко на такі соціяльні категорії поділяв глядачів), а почасти навіть із думками споживача-обивателя».

3. «Її («Звенигору» — Ів. Юрч.) важко було сприйняти широкому глядачеві з невеликою кінематографічною культурою» (12–13 стор.).

До речі, слід згадати, що цей останній закид у «некультурности» пролетарський глядач чує не вперше. Це випробуваний «аргумент» буржуазно-естетської критики. Між іншим, таким же способом В. Хмурий захищає «малахіянські» експерименти «Березоля», стверджуючи і на сьогодні, що до «Народнього Малахія» пролетарський глядач ще не доріс. (Аналогію проводимо поміж критиками, а не поміж самими мистецькими фактами).

Вивершується ця «побудова» Я. Савченка такими принагідними міркуваннями й узагальненнями:

«Те, що в мистецтві важко сприймається, часто дістав негативної оцінки… логічна зрозумілість якогось фільму, легке сприймання його тематично-сюжетних ходів не завжди свідчать про добрі властивості такої картини» (12 стор.).

Загалом кажучи, це прописні істини. Але Я. Савченко скеровує всю свою аргументацію саме проти відомого партійного

настановлення. Адже мова про конкретний факт несприйняття відомого фільму від широких кіл масового глядача і саме через оте зайве експериментаторство, замість застерегти режисера від цього шляху відходу від мас, Я. Савченко сам наштовхує його на цей шлях, навчаючи його погордливо ставитись до пролетарського глядача, нехтувати його інтереси…

Для Я. Савченка мистецтво лежить взагалі поза можливостями пізнання:

«Саме тут повстала символіка вищого соціального сенсу. Обґрунтування її поза можливостями логіки. Емоційне сприймання глядачеве, не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакція потвердження (39 стор.).

Як визнає В.І. Ленін —

«Логика есть учение не о внешних формах мышления, а о законах развития “всех материальных, духовных и природных вещей,” т.е. развитие всего конкретного содержания мира и познания его, т.е. итог, сумма, вывод и форма познания мира» (Ленін, IX зб., стор. 23).

Зрозуміло, що відмовившись від цієї логіки, від матеріялістичної діялектики, пізнати хоча б, скажімо, ту ж таки символіку «Землі» неможливо. Від критиків, що їм «логіка зрадила» (так Савченко говорить про себе на 33 стор.), цього й не можна сподіватися. Можна почути натомість хіба отакі екстатичні висловлювання:

«Звідси росте грандіозна пісня біологічної плодючости» (32 стор.).

«Соками, буйними випарами пристрасної сили дихає “Земля”» (33 ст.)

Тема плодючости підноситься до біологічної екстатичности. Земля починає пахнути непереможно й п’яно. Нечуваних розмірів гарбузи, дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними — утворюють враження шаленого буяння, проросту й пристрасного запліднення. На цей раз Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світу і гостре пронизливе почуття матері й речевости» (40 стор.).

Біологічне філософування Довженка, соціяльну короткозорість, що висунула на передній плян клясової боротьби «нечуваних

розмірів гарбузи й дині», — найкраще схарактеризував не сам Савченко, а інший споріднений критик:

«Жито й небо. Дівчина й соняшник і більш нічого. Основа фактура картини земля й небо. Так надходить зрілість».

Н. Ушаков[*)], переспівуючи Савченка, дав стислішу за нього формулу всієї «Землі». Дійсно: дівчина й сояшник «і більш нічого».

За «Землю» Довженкові видають «атестат на зрілість». Цей атестат видається з рук антимарксистської критики за фільм, де соціяльне зняте біологічним. Засоби цієї критики: «перше враження й експансивне хвилювання» (вислів Савченка). Настановлення: проти марксизму, проти логіки, проти діялектичного матеріялізму.

Антимарксистська критика найбільш активізувалась саме навколо останнього, найслабкішоґо фільму Довженка — «Землі». Ця апологетична, формально-естетська критика бере під захист, виписує на своєму прапорі саме те з Довженкової творчости, що критика марксистська кваліфікувала як ідеологічний прорив. На доповіді в Комакадемії т. Коваленко так характеризував творчість Довженка:

«О. Довженко… поєднує формальну майстерність, зокрема формалістичне з еклектичним у творчій методі з буржуазним біологізмом, з присмаком буржуазного націоналізму в ідеології. Пригадаймо його фільм “Земля”, де поетизується українську плодотворну землю, як якийсь одвічно-біологічний початок життя, де клясову боротьбу зводиться теж до біології, що, мовляв, забили одного, родився інший, так вмирав дід і народжується онук, або правнук.

Клясові моменти підкоряються біологічним і цим самим пом’якшується клясову боротьбу. Замість клясової ненависти до ворога ми бачимо деяке і “замирення духа”… Таке намагання підмінити клясову категорію біологічною є слабке місце Довженка»[**)].

М. Бажан свій «Нарис про митця»[***)] починає з такого «акорду», що його не можна інакше кваліфікувати як вияв націоналістичної пихи:

«Шедеври з могутнім, широким, інтернаціональним (!) змістом й ідеєю, та разом із тим і глибоко національні, (не випадково не сказано «формою» — Ів. Ю.) протягом якихось п’яти, від сили вже шести років, Радянська Україна спромоглася витворити такі

скарби культурні на ділянці кінематографії, що багато народів з далеко багатішою, з далеко старішою культурою своєю про них і мріяти не можуть» (8 стор.).

В чому справа? — запитає читач. Може, автор має на увазі виключно становище й переспективи радянського мистецтва, порівняно з буржуазними країнами. Але, перечитавши нарис, переконуємося, що справа не в цих виключно сприятливих умовах, які створила диктатура пролетаріяту, а в особі режисера Довженка:

«Література, музика ще не спромоглися створити справжньої правдивої та могутньої поеми… фільмар спромігся це зробити»,

Чому ж фільмар спромігся на таку поему? Відкіля у Довженка світогляд, мислення, смак, певний стиль художника? Виявляється, що все це Довженко взяв у берлінських ательє:

«Робота в художніх ательє Берліну не пройшла марно. Не тільки в малярській роботі О. Довженка міцно позначилися пильні й уперті студії його в німецьких митців, але й у кіно він приніс із собою сталу художню культуру, смак, що зріс на студіях отих, і на тому вченні, певний стиль художника й навіть мислення маляра-станковіста».

Виходить, що смак зумовлюється, зростає на студіях і вченні, мислення художника виробляється в берлінських ательє і т.д. Перед нами типова формалістична теорія.

Бажанова характеристика Довженка нічим не відрізняється від Савченкової:

«Справжня мистецька темпераментність (явище досить рідке в кіні), лірична чутливість, той творчий неспокій, що й творить мистецтво — є ознаками цього молодого фільмаря» (14 стор.).

Тут та ж сама аполітичність, апеляція до темпераменту, чутливости, неспокою, цебто «позаклясових» моментів, що затушковують клясову боротьбу.

Останнє узагальнення інтуїтивістського характеру (мистецтво твориться творчим «неспокоєм»), що вказує на Бажанове розуміння природи мистецтва, викриває ідеалістичну суть, підгрунтя Бажанівського нарису. Спроба пояснити «діялектично» біологізм «Землі» є не що інше, як звичайний опортунізм у критиці.

«Ставлення до смерти старих світів теж має в митця свою діялектику. Діялектика ця клясово виправдана і вірна. Не все старе,

що вмирає, пролетаріят ненавидить, дещо він просто жаліє. Це старе не вміло, а то й не могло дорости до смерти борця і бійця… Хай же тихо вмирає. Не сподіваючись на ридання, але й не чекаючи на зганьблення» (31 стор.).

Ясно, що за доби загостреної клясової боротьби підмінювати «новим» і «старим» клясово ворожі табори може лише реакційний теоретик, що жаліє за «старим», прикриваючись іменем пролетаріяту. Невипадково ж для М. Бажана «Звенигора», як і вся творчість Довженка, передусім творчість «нації», «національна» і т. д.

«Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціялізм.

Так писав М. Бажан у Вуфківському збірникові статей про «Звенигору». Бажан не турбується за пролетарське мистецтво. Націоналістичні тенденції доводять Бажана до того, що соціялізм будує нація, а не пролетаріят вкупі з бідняцько-колгоспним селянством; нація; а не 150 народностей СРСР, у тім числі й національності, що населяють УСРР.

Отже, характеристичні для цієї групи теоретиків і критиків риси є формалізм, естетизм, біологізм. Інтуїтивізм і формалізм — їх теоретичні засади. Націоналізм, «аполітичність» — ось їхні політичні тенденції в кіно-критиці.

Характеристичне є те, що формалісти, будуючи часто свої теорії на різних «специфічних законах» кіна (напр. Лядов) зовсім ігнорують питання світогляду, ідеології, боротьби за творчу методу пролетарського кіна. Засиллям цієї групи на кіно-критичному фронті певною мірою пояснюється той факт, що кінознавство на Україні лише береться до розроблення творчих проблем, до початків дискусії про творчу методу пролетарського кіна.

Ясна річ, ця формалістична група органічно неспроможна правильно поставити питання боротьби за творчу методу діялектичного матеріялізму в кіні. Найкращий показ цієї неспроможности є тези М. Бажана «Творчі методи українського радянського кіномистецтва», вміщені в № 6 журналу «Кіно» за цей рік. Ці тези виявляють ще повніше антимарксистську позицію М. Бажана. В тезах немає основного — боротьби за творчу методу пролетарського кіна, марксистської аналізи, з цього погляду, українфільмівської

продукції, немає хоча б схематичного (тезисного) викладу принципів діялектичного матеріялізму та його категорій в застосуванні до кіна, не виявлено зовсім діялектики кіно-мистецтва. Натомість маємо аполітизм, опортунізм і апологію «емоційної творчої методи» Довженка, що, мовляв, «Землею» став на вищий стан. Всупереч марксистській критиці Бажан доводить, що:

«Складність ідейного побудування "Землі" свідчить, що механізм (отже схематизм) та повзучий наївний реалізм однаково ворожій творчій методі О. Довженка».

Далі говориться про Довженка, що він —

«є найскладнішою творчою постаттю українського радянського кіна; його складна й часто противорічива творча метода, не гублячи своєї багатогранности й складности, мусять перейти до діялектичної єдности, до монізму пролетарської творчої методи. Досягнення О. Довженка – це вже великою мірою є здобутки українського пролетарського кіна».

Далі автор говорить про Довженкову емоцію «виразно клясово-політичну», що зростала на ґрунті «формованого матеріялістичного світогляду», іншим словами кажучи, Бажан ретельно замазує ідеологічні прориви в Довженка, не викриває його помилок і зривів біологічно-націоналістичного порядку, що пояснюється тиском ворожої ідеології на революційне кіно.

З цих тез М. Бажана можемо вивести, що й сама доповідь його не могла задовольнити вимог марксистської кіно-критики. С. Желович в № 78 «Кіно» (за цей рік) так характеризує цю доповідь:

«Доповідь, що має характер аполітичний, неодмінно випливає з відриву від поточних клясово-політичних проблем та завдань… Хіба не стверджується зайвий раз аполітичність настановлень Бажана його ігноруванням основної помилки фільму «Гегемон»[12]? Боротьба робітничої кляси за високі темпи, за «Гегемоном», відбувається без жодного керівництва та впливу партії. М. Бажан розібрав усі стилеві та жанрові особливості «Гегемона», але пройшов повз цю основну політичну помилку фільму, не помітивши її».

[12] «Гегемон» (1930, реж. М. Шпиковський).

Так само говориться в статті й про те, що Бажан —

«не поставив чітко й ясно питання про виразні буржуазні явища в кіні, про клясово-ворожі напрямки, не сказав про головного ворога праворуч…»

(«Про теоретичний диспут у кіні»).

Творча дискусія в кіні особливо яскраво виявила банкрутство буржуазної методології в кіні, викрила її справжній клясовий зміст і методологічну імпотентність. Але остаточного розгрому буржуазних теорій у кіні ми ще не маємо. Вони даються взнаки в журналі «Кіно», де головні теоретики й критики є ті ж Савченко й Бажан; буржуазні теорії просочуються і в популярну літературу (прикладом, згадана брошура Н. Ушакова); нарешті ця теорія великою мірою впливає й на кіно-практику, де багато згаданих теоретиків і нині посідають командні пости, намагаються її «орієнтувати» в свій бік.

Боротьба за марксо-ленінську теорію в кіні є невідкладне, одно з найактуальніших завдань ідеологічного фронту. Це сигналізувала й художня політрада київської кіно-фабрики, звернувшись з одвертим листом до відповідних органів, в тім числі й до Українського Інституту Марксизму-Ленінізму.

«За допомогою марксо-ленінської теорії — читаємо в цьому листі — ми переборемо дрібнобуржуазні, перекручування в практиці радянського кіно-мистецтва».

Ще раніше невідкладну потребу в цій боротьбі сигналізувала РАПП[13], вказавши на той факт, що різні клясово-ворожі теорії і сили, після повного розгрому в літературі, переходять до інших мистецтв, активізуються там, де марксо-ленінська критика ще не завоювала головних позицій, де є ще можливість пропагувати буржуазні погляди. На сьогодні таке явище ми спостерігаємо передусім у кіні.

Наше найактуальніше завдання — розбити й добити класового ворога на кінознавчо-теоретичному фронті, викрити й перебороти формалістичну еклектику, творити й підносити на вищий ступінь

[13] Російська асоціація пролетарських письменників. Утворена в 1925 році на 1-й Всесоюзній конференції пролетарських письменників.

марксо-ленінське кінознавство, як теоретичну основу пролетарського кіна.

*) Н. Ушаков «Три оператори». Укртеакіновидавн. (стор. 14).
**) «Молодняк» № 6/7, 1931, стор. 154.
***) М. Бажан. О. Довженко, 1930 р.

Ів. Юрченко

Критика. 1931. № 10(45). С. 123–129.

Шлях кіна

<…> І найбільшим досягненням цього справді революційного крила українських фільмарів був «Арсенал» О. Довженка. Велична картина боротьби пролетаріяту й основної маси і селянства за Радянську Україну, картина, що являє собою складне переплітання соціяльних і національних моментів, картина боротьби пролетаріяту за зміну світу, що в цій боротьбі пролетаріят і сам змінюється та виростає, — ось що наснажувало творчість О. Довженка, ось що наснажувало значущі й глибокі образи його «Арсеналу». Образ молодого робітника, що в процесах жорстокої клясової боротьби зі звірячою українською контрреволюцією виростає й усвідомлює себе, як українського пролетаря-більшовика, борця й будівника соціалістичної України є основним образом «Арсеналу». Але й епізодичні, другорядні образи свого твору О. Довженко виснажив глибоким революційним чуттям, і великою ідейною значущістю та силою. Чи буде то образ інваліда імперіялістичної війни, що вертає на зруйноване господарство, чи образ німецького солдата, що і спинився у ваганні на полі бою, чи образ партизана, що вмирає і труп його мчать коні по степах України — небагато місця приділяє їм Довженко в тому стрункому і калейдоскопі подій, епізодів, картин, що його являє собою «Арсенал», але з якою чіткістю й силою він ці образи вимальовує! Скільки гострої клясової сатири, скільки революційної зненависти вкладає він в епізоди в Центральній Раді, в епізоди розстрілу й кривавого гопака гайдамацьких убивць, в епізоди, віддані змалюванню клясово-ворожих

сил України сімнадцятого — вісімнадцятого року. І попри всі свої хиби є «Арсенал» і досі великим художнім здобутком української радянської кінематографії. А хиб в «Арсеналі» чимало, і чи не найбільшою з них є те недостатнє художнє змальовування в образах ролі партії, як організатора перемоги до провідної сили в Жовтневій революції, яке позначилося (хоч лінія партії й виявлена, але не з достатньою художньою силою) на картині. Безумовно, ця хиба «Арсеналу» виростає з тих непереборених ще О. Довженком елементів дрібнобуржуазного мислення, які стилеве своє виявлення знайшли в «Арсеналі» в елементах експресіонізму, що проймають собою ввесь фільм. В боротьбі за оволодіння все вищими й вищими ступенями ідейно-творчого розвитку зростав О. Довженко, що вже й після «Арсеналу» вийшов у перший шерег кінорежисерів Радянського Союзу, що про ім'я його змушена була з пошаною говорити і буржуазна кінематографія, бо саме Довженків «Арсенал» вивів українське радянське кіно на світову арену, примусив і по буржуазних країнах визнати високий художній рівень розвитку кіномистецтва Радянської України.

1930 року вийшла О. Довженкова «Земля». Це вже не був багатий і різноманітний калейдоскоп образів «Арсеналу», спокійніші й повільніші ритми фільму розгортали образи клясової боротьби в сучасному українському селі, де скаженів, під натиском революційних сил нового села куркуль, обрізом, сокирою, підступом й вбивством намагаючись спинити процеси соціялістичної перебудови села, де основна бідняцько-середняцька маса села все впевненіш і безповоротніш ставала на шлях усуспільнення своїх господарств. І в сценах похорону вбитого куркульчим пострілом Василя, в тій селянській юрбі, що йде за труною повз розкішні лани, сади й поля, які належать вже йому — цьому мільйонному революціонерові села, цьому колгоспникові, цьому працівникові соціялістичної землі, — виявив О. Довженко процес переходу селянської маси на нового радісного труда — труда колективного. Глибоким оптимізмом пройнято всю «Землю», знанням тієї радости, яку дає людству розкріпачений труд. І, аніяк не забуваючи про ті помилки, яких допустився О. Довженко в своєму фільмі, не можна не пам'ятати про те основне революційне стремління, яке проймає ввесь

цей його твір. Образ Василя і Василевого батька, образи революційних сил сучасного українського села міг дати лише революційний митець, який в своєму зростанні має перемогти, і перемагає, і переможе ті творчі помилки, що в багатьох місцях, епізодах і лініях «Землі» виявилися. Куркулячий синок-убивця, що в нападах безсилої люті виказує сам на себе мало не перед усім селом, невірно виявляє ту підступну, вперту й оскаженілу боротьбу куркульні, яку, почуваючи свою неминучу загибель, веде в сучасному селі цей ворог. І християнські попики не шукають в порожніх церквах перед старовинними іконами «істини», а благословляють ті обрізи, якими озброюється куркулячий вбивця. О. Довженко часом трактує поведінку своїх героїв, мотивуючи її не соціяльно, не класовими чинниками її з'ясовуючи, а виходами з якихось «вічних» боків людської психіки. Це й спричиняє ту схибленість низки епізодів в «Землі» в бік біологізму, що її визначила в новому творі О. Довженка вся марксівська критика. Гаряча й запальна дискусія розгорнулася навколо «Землі». І дуже часто в запалі тієї дискусії «разом з водою вихлюпували й дитину»: занедбували те найважливіше, — ту революційну скерованість, що лише вона, попри всі хиби фільму може дати твір такої значущої художньої сили, яким є Довженкова «Земля».

Перед О. Довженком після «Землі» стало завдання боротьби за оволодіння марксо-ленінською творчою методою в кіні з новою силою та широтою, але, водночас, з певними й виразними перспективами перемоги. Новий звуковий фільм «Іван» свідчить, що незвичайно відповідальний матеріял взяв О. Довженко за основу своєї нової картини: процеси будівництва нових соціялістичних енергетичних велетнів — процеси будівництва Дніпрельстану. Не технічні процеси будівництва хвилюють творця, притягають до себе його творчу увагу. Ні. Саме процеси соціяльні, саме процеси будування соціялістичного велетня мають розгорнутися в звукових кінообразах «Івана». Те нове поповнення, що його одержують загони радянського пролетаріяту з сучасного колгоспного села, той вчорашній дрібний власник, сьогоднішній колгоспник і завтрашній пролетар є центральною постаттю картини. Його боротьба за подолання решток дрібнобуржуазного світогляду, за повне вмикання

всієї своєї діяльности в соціялістичні форми труда — в соцзмагання та ударництво, за оволодіння вищою кваліфікацією, за опанування техніки з сюжетним кістяком твору. В цілій низці інших образів відтворює О. Довженко той людський колектив, що скупчився біля одного завдання — завдання збудувати соціялістичного велетня, завдання поставити Дніпрельстан.

О. Довженко геть відкинув те дрібнобуржуазно-інтелігентське, особливо притаманне дрібнобуржуазній технічній інтелігенції, що не переборола ще обмежености свого клясового світогляду, розуміння процесів соціялістичного будівництва, як процесів насамперед технічних. <…>

Микола Бажан

Життя й революція. 1932. Книжка XI/XII. Листопад-грудень. С. 132–146.

Шляхи української радянської кінематографії

<…> На цей час українська кінематографія значно зросла. Режисерами працювали О. Довженко, Г. Грічер[14], М. Терещенко[15],

[14] Григорій Зіновійович Грічер-Черіковер (Червінський) (1883–1945) — український режисер, сценарист. У 1922–1923 — навчався на приватних курсах Б. Чайковського. Працював в кіно, починав як сцен. на к/фабр. «Держкіно», де в 1925 — в співдружності з іншими авт. написав два сцен. У наступному році на к/фабр. ВУФКУ (Одеса) пост. картину «Блукаючі зірки» за однойменною повістю Шолом-Алейхема.

[15] Марк (Марко) Степанович Терешенко (1893–1982) — актор. Засл. арт. УРСР (1930). У 1924 — закінчив Київський музично-драматичний ін-т. Працював в т-рах Києва, Харкова, Одеси. У 1921–1926 — акт. Молодого т-ра (Київ), в 1926–1930 — реж. Одеській к / ф-ки ВУФКУ / «Українфільм», в 1927–1932 - реж. і худ. рук. Одеського держ. драм. т-ра, Харківського т-ра Революції. У повоєнні роки — худ. рук. і реж. Дрогобицького обл. музично-драматичного т-ра, вів педагогічну роботу в Харківському бібл. ін-ті та Харківському театр. ін-ті.

Г. Стабовий[16], А. Кордюм[17] й інші. Серед сценаристів зустрічаємо імена Бабеля[18], Маяковського[19], Лазуріна[20], Ердмана[21]. Незабаром до ладу ставала нова київська кінофабрика. Рівень радянської

[16] Георгій (друге ім'я — Юрій) Михайлович Стабовий (1894–1968) — український сценарист, режисер. У 1913 — закінчив кадетський корпус і військове уч-ще. Учасник першої світової війни. У 1919–1923 — служив у Червоній Армії. Після демобілізації почав літературну діяльність. Автор п'єс, інсценівок, які йшли в т-рах Одеси, Києва, Харкова («Душа сходу», «Вир» і ін.). У 1924–1934 — працював сцен. і реж. Одеській к/фабр. ВУФКУ, після чого повернувся до літ. діяльн.

[17] Арнольд Володимирович Кордюм (1890–1969) — сценарист, режисер. У 1914–1921 — служив у Червоній Армії. У 1924–1925 — ідеологічний дир. Ялтинської к/фабр., в 1925–1944 — режисер ігрового і документального кіно на Одеській, Київській к/фабр. ВУФКУ, Ташкентської к/ст. У 1943–1944 — пом. нач. госпіталю для евакуйованих. З 1947 — реж. к/ст «Київнаукфільм».

[18] Ісаак Еммануїлович Бабель (1894–1940) — російський письменник, перекладач, сценарист і драматург, журналіст, військовий кореспондент. Закінчив Одеське комерційне уч-ще і Київськ. ін.-т фінансів. У 1923–1924 — ред. в сцен. від. ВУФКУ. З 1925 — член худ. ради Першої к/фабр. «Держкіно». Авт. оповідань, п'єс і нарисів («Конармия», «Беня Крик», «Одеські розповіді» і інш.). 15.05.1939 — незаконно заарештований. 26.01.1940 — засуджений за звинуваченням у приналежності до троцькістської терористичної організації і в шпигунстві на користь французької та австрійської розвідок. Розстріляний. Реабілітований — 18.12.1954.

[19] Володимир Володимирович Маяковський (1893–1930) — російський поет, футурист. Крім поезії яскраво проявив себе як драматург, сценарист, режисер, актор, художник. Ред. журн. «ЛЕФ» («Лівий фронт»), «Новий ЛЕФ». У 1922–1926 роках активно співпрацював з «Новинами», в 1926–1929 — з «Комсомольской правдой». Друкувався в журн. «Новий світ», «Молода гвардія», «Вогник», «Крокодил», «Червона нива» та ін. Працював в агітці і рекламі. У 1926–1927 — написав дев'ять кіносценаріїв. 14 квітня 1930 — покінчив життя самогубством

[20] Соломон Мойсейович Лазурін (Баєвський) (1899–1959) — український сценарист. Член СП СРСР. Працював в Харкові секр. театрально-музичного відділення., потім від. мистецтв при Наркомосі і одночасно навчався в Харківському ін-ті народної освіти. В кінці 1923 — перейшов в ВУФКУ. До 1941 — худ. рук. Київської к/ст худ. ф. В 1941–1945 — кореспондент «Кустанайської правди», пізніше (до 1949) — ред. Київської к/ст.

[21] Ердман Микола Робертович (1900–1970) — український драматург, поет, сценарист. Л-т Держ. пр. СРСР (1941, 1951). Закінчив московське реальне уч-ще. Літ. деят. почав в 1922 р. Працював з В. Мейєрхольдом. Автор широко відомої п'єси «Мандат», згодом забороненої, і радянського варіанту «Кажана» (1932). У кіно — з 1927 року. Влітку 1934 — на зйомках ф. «Веселі хлоп'ята» був заарештований разом зі співавтором сцен. В. Массом і потім незаконно репресований. Звільнений у вересні 1936 р.

кінокультури став уже вимірюватись кінотвором такої сили, як неперевершений «Панцерник Потьомкін»[22] С. Ейзенштейна.

Коли ж додати, що саме на перші роки реконструктивного періоду припадає вихід на екран слідом за «Двома днями»[23] фільмів О. Довженка, й «Одинадцятого»[24] Д. Вертова, то стане ясно чому ці роки в історії українського кіна оцінюються як роки значного художнього етапу.

О. Довженко, давши «Звенигору» й особливо «Арсенал», — зайняв місце видатного режисера в українській кінематографії. Темою великого соціально-епопейного масштабу, глибиною думки, сміливими й винахідливими кінематографічними засобами О. Довженко ствердив себе як видатного кінематографіста-новатора.

«Земля» та «Іван» з виходом на екран лише підтверджували оригінальність таланту Довженка як одного з ведучих режисерів радянського Союзу.

Ідейний творчий шлях О. Довженка в українській радянській кінематографії остільки значний і цікавий, що становить окрему тему для спеціального дослідження.

Ми тут вкажемо лише на деякі характерні моменти. Довженко творив не поза часом і простором. Складні перепитії класової боротьби на Україні на різних етапах соціалістичного будівництва досить яскраво відбиває на собі і творчість О. Довженка.

Революційним режисером О. Довженко зарекомендував себе ще з появою «Сумки дипкур'єра». Революційність О. Довженка була революційністю тих груп інтелігенції, що, переборюючи рештки дрібно-буржуазної, націоналістичної ідеології, наближались до пролетаріату. Характерно, що саме перший оригінальний фільм молодого на той час кінорежисера О. Довженка, виявивши потужні кінематографічні режисерські можливості, одночасно показав і його найслабші сторони. В «Звенигорі» замість розвінчувати історичну романтику «національних скарбів» як романтику націоналістичну, режисер об'єктивно ідеалізував патріархальне історичне минуле, обвіяв його «дымкою грусти», любовно оспівав як неповторне.

[22] «Панцерник "Потьомкін"» (1926, реж. С. Ейзенштейн)

[23] «Два дні» (1927, реж. Г. Стабовий)

[24] «Одинадцятий» (1928, реж. Дзиґа Вертов)

Класова боротьба в історичному минулому на Україні підмінена у фільмі ідеєю буржуазно-національного визволення. Історична перспектива у фільмі вийшла викривлена, як викривлено і шкідливо показано в ньому українську контрреволюцію.

Величезним поступом для О. Довженка був «Арсенал», в якому режисер щільно підійшов до показу пролетарської революції. Проти ворогів революції, проти українського націоналізму він виступав із зброєю нищівною сатири. Чіткіше вирізьблюється класовий фронт, хоч розгорнений показ пролетаріату і його партії, як організатора пролетарської революції — залишається найслабшим місцем «Арсеналу».

Та все ж глибиною революційної думки, силою могутніх образів воістину потрясаючою динамікою фільм залишається й до сьогодні найціннішим твором Довженка і одним з сильніших творів радянської кінематографії.

«Земля» Довженка, діставши найвищу оцінку кіноспеціалістів, викликала дискусію, яка вийшла далеко за межі спеціальної преси.

Про «Землю» багато писалося. В основному критика дійшла висновку, що при величезному художньому значенні фільму Довженко-філософ у «Землі» зазнав значної поразки. У фільмі маємо чужу марксизму-ленінізму філософську концепцію: класове, як скороминуче, як похідне знімається біологічним як вічним, незмінним, визначальним. Актуальна тематика реконструкції сільського господарства стала для режисера лише матеріалом, на якому він розв'язує «вічну» філософську проблему життя й смерті, будуючи свою філософію на визначальній ролі землі як єдиного фактора, що «дає» й «відбирає» життя.

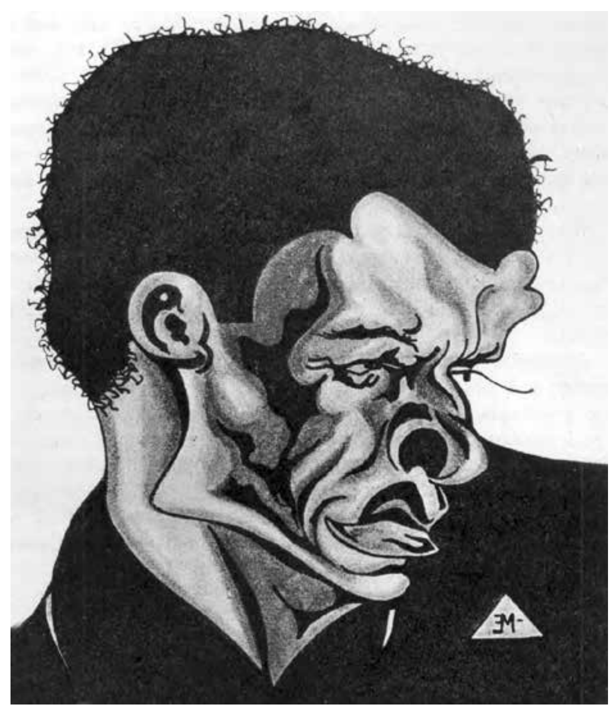
У фільмі «Іван» О Довженко поставив завдання показати, як з кожним днем на героїчній будові соціалізму зростає нова людина.

Багатьма своїми епізодами, звуковим матеріалом, вдалими формальними прийомами фільм «Іван» ввійде в історію звукового кіна як видатне явище кінематографічної культури. В критиці образ Довженкового Івана порівнювалося з могутньою культурою Мікель-Анджело «Давид». Італійська преса, вітаючи фільм, показаний в уривках на міжнародному кіноконгресі в Венеції цього року, писала про нього як про «твір гомерівських масштабів».

Але «Іван» як художнє ціле все ж страждає деякою абстрактністю й надуманою символічністю. Загально визнаним є те, що в творчості Довженка і зокрема у фільмі «Іван» виявилося невміння концентрувати цілі історичні явища в певних образах — символах. Велика соціальна тема конкретизувалася в таких гіпертрофованих образах, що конкретна людина часто-густо губилася в Довженка за непомірно абстрагованими й гіперболізованими історичними явищами. При всьому цьому значення творчості О. Довженка для цілої української радянської кінематографії величезне. На його фільмах училося і буде учитись ще не одне покоління молодих кінорежисерів. <…>

Ів. Юрченко.

За марксо-ленінську критику. 1934. № 11(22). Листопад. С. 10–23.



О. Довженко. Шарж Є. Мордміловіча

РОЗДІЛ 2
ДОВЖЕНКО — ПЕРШИЙ ПОЕТ КІНО

Учнівство:

«Вася-реформатор»

Істотною хибою наших картин майже завжди буває штучно пришита ідеологія. Сценарист, або захоплюючись «мистецтвом для мистецтва», взагалі забуває про вимоги життя, або, виходячи з вимог ідеології, завалює сценарій силою матеріалу, або зв'язаного між собою й мало погодженого із самим сюжетом. Часто сценарист немов раптом згадавши, починає спішно пришивати кадри «психологічного» характеру, кроїти своїх героїв, наділяючи їх невластивою їм психологією, або прироблює кінець характеру агітаційного плакату, думаючи що він цим розв'язав завдання.

Нема що дивуватися цьому. Дуже трудно передати в драматичній формі те, що здається вже відомим, ясним, те, що зверхньо вже засвоєно. Треба надзвичайно вправної руки художника, що міг поставити ці, вважалося б, затерті справи в новому світлі, розгорнути заховані від поверхового спостережника сторінки, старі, затерте, та зробити новим, цікавим. На жаль, таких видатних, талановитих сценаристів мало.

Інакше стоїть справа з комедійним сценарієм — комедійна форма вдячніша. І в добре постановленому (в комедійному розумінні) комедійному сценарії глядач охоче мириться з поданими йому істинами, які він вже звик вважати за старими для себе, і вони наraз устають перед ним в цілком іншому світлі й примушують Його задуматися.

До таких картин можна залічити картину, що кінчають знімати.

«Василько-реформатор» за сценарієм О. Довженка. Автор не ставить собі за мету розв'язувати складні питання побуту, він

тільки подає кілька його хворобливих рис. Герой картини — малолітній Василько — син робітниці, що привик з пелюшок жити без дріб'язкової опіки над собою, спостерігає багато негативних явищ і робить свої висновки. Він, проте не пробує навчати кого-небудь. ні, він воліє посміятися з героїв цих далеко не героїчних вчинків, і це йому вдається.

Дядько, що все тягнеться до пивної, завхоз, ще поїхав автомобілем у службових справах і сидить в кущах з «дамою свого серця» піп, що робить у церкві «чуда» — от з чого він сміється, і він добивається чудових наслідків. Викритий завхоз, що побачив пропажу автомобіля, який угнав Василько, симулює пограбування; викритий піп, обернена на клуб церква і дядько, що десятою дорогою обминає пивні, — от Васильковi трофеї.

В коротких словах Васильковi пригоди зводяться до оцього. Василько з братом — ще дитиною — вилазить з дому, натикається на п'яного дядька, що падає у воду. Василько, рятує його, за що дядько пробує віддячитись побоями. Не утерявшись, Василько швидко вскочивши в чийсь автомобіль, що стоїть на дворі, повертає якусь ручку, і автомобіль руш прямо на дядька, що тікає, переляканий.

Пасажиром авто був завхоз, що сидів із «дамою серця» в холодку кущів.

Переляканий, що немає авто й портфеля, він рішив симулювати грабунок, щоб щасливо закінчити свою службову поїздку.

Для цього він прострілює свій френч, галіфе й для дужчої правдивості примушує свою милу прострелити йому відтягнену на руці шкуру.

Це бачить бандит, і, переконавшись, що завхоз вистріляв усі патрони, чистить йому кишені.

Василько тим часом, щасливо приставивши авто до воріт свого дому, — викриває в церкві попові «чуда» — цибулею, що витяг із кишені, оновлює перед очима богомольців образ.

Дядько, що попав до пивної, теж не вкрився від його зірких очей, і через Васильковi дотепні й гострі насмішки ретирується звідти, одрікаючись од «зеленого змія».


ВУФКУ
ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ
(ОДЕСЬКА КІНО-ФАБРИКА)
НАЙБЛИЖЧИЙ ВИПУСК
КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ
ВАСЯ РЕФОРМАТОР
Сценарій
О. ДОВЖЕНКА
Постановщик
ЛОПАТИНСЬКИЙ
Оператор
ДЕМУЦЬКИЙ


Виробництво ВУФКУ 1926 року
„ВАСЯ РЕФОРМАТОР“
КОМЕДІЙНИЙ ФІЛЬМ
Сценарій та постановка худ. ДОВЖЕНКА

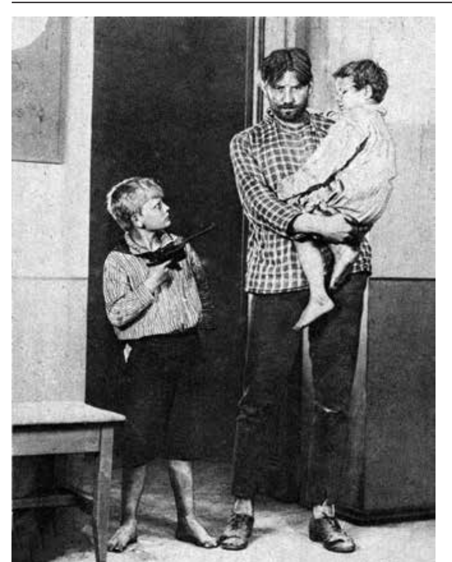

ТРЕХ
НОЕ
КРУЖКА
15коп.





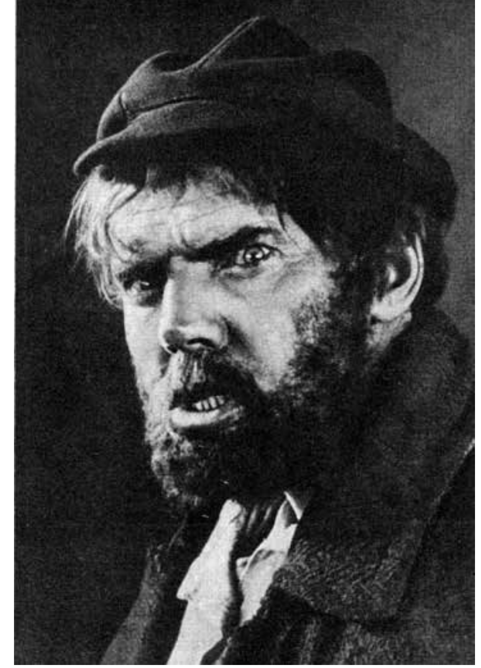






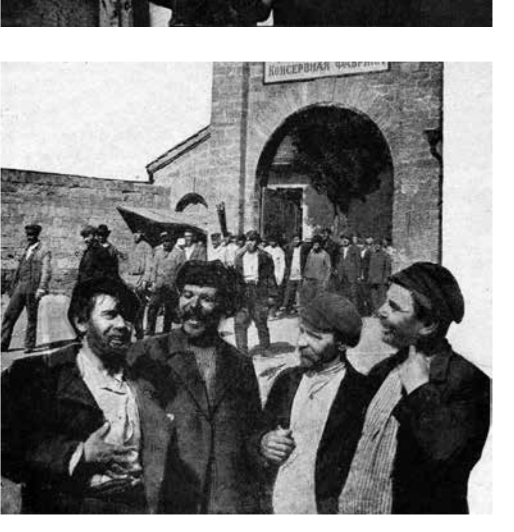











КОНСЕРВНАЯ

Повернувшись додому, Василько застає непроханого гостя — бандита, якого спритними трюками доводить до цілковитого одуріння і в такому виді приставляє до міліції.

Тремтячий завхоз старається мальовничо описати своєму начальникові, яке йому трапилося лихо, але в дверях показується Василько з його портфелем і правда викривається.

Кінець кінцем, Василько спочиває на лаврах своєї моральної перемоги, дивлячись на попа, що крутить ручку кіноапарату та, по старій звичці, часом перехреститься, — бо він працює в своїй церкві, оберненій зараз на клуб після невдалого чуда.

Картина, як що режисер справиться з комедійним боком, має бути цікавою й корисною.

Ставить картину режисер Рона[25].

В.

Всесвіт. 1926. №13(36). 15 липня. С. 19–21.

Хроніка кіно

Режисер Ф. Лопатинський[26] закінчив постановку фільму «Синій пакет». Зараз йому доручено постановку великого (6 ч.) братнього сценарію О. Довженка «Васі реформатора»<…>

[Ред. ст.]

Театр — музика — кіно. 1926. №16. С. 15.

---

[25] І. Рона був оператором фільму. Але після того, як Ф. Лопатинський зі скандалом покинув знімальний майданчик, Рона взяв на себе функції режисера. Довженко був автором сценарію і співрежисером. За свідченням О. Швачка, Довженко покинув павільйон після першого ж дня самостійних зйомок і перестав звертати увагу на постановку фільму (див.: Швачко О. Це починалося так // За радянський фільм. — 1959. — №3. — 20 січня).

[26] Фауст (Фавст) Леонович (Львович) Лопатинський (1897–1937) — український актор, режисер. У 1922–1923 — акт. і реж. т-ра «Березіль», один з його засновників. У 1926–1933 — реж. Одеської к/фабр. ВУФКУ, Київської та Одеської к/фабр. «Українфільм». Був репресований.

«Сумка дипкур'єра»: «...жалюгідна проба пера»

Сумка дипкур'єра

Шаленіли на рейках колеса. Гнав потяг у ніч. Вогнями мерехтливими підморгували оази станцій. Око зелене семафора пильно вдивлялось у пітьму назустріч жовтавим, немов кров'ю сполосканим очам паротягу.

Гнав потяг з Лондону в Дувр.

З Лондону в Дувр їхало двоє радянських дипломатичних кур'єрів з важливою поштою.

Висіла сумка на цвяху, над ліжком. Спав один, другий куняв у кутку.

На одному з глухих полустанків троє невідомих увійшло до вагону.

Провідник дав ключі від купе.

Насторожився один із кур'єрів — сполохало тишу якесь шарудіння — та не помітив, що ключ з дверей лежав уже долі й голова йому знову впала на груди.

Причинилися помалу двері. Прослизнула в купе чоловіча постать і сховалась у кутку між одежею.

Дипкур'єр, що знову кинувся зі сну, побачив лише двері причинені. Обережно просунув він голову в щілину, щоб зазирнути в коридор і вгруз йому поміж лопаток ніж.

Глухім був звук від падіння тіла, та все ж розбуркав його товариша.

Він протер заспані очі і побачив дуло револьвера, що просто дивилось на нього. Зрозумів усе. Скам'яніло обличчя. Поволі протягає він сумку бандитові й раптом б'є його ногою в живіт.

Покотився бандит.

Дипкур'єр прожогом кинувся геть і на площадці потрапив в обійми бандита, що там вартував.

Скаженів поршень паротягу. На зустріч огням розкиданих станцій, гнав потяг крізь ніч. В боротьбі за сумку зчепилися й катаються на площадці два тіла. На крутому звороті обидва вилетіли з потягу і покотилися з насипу. Вгрузають у тіло гостряки каміння, стукаються об каміння голови, стукається об каміння сумка. Даремно намагається дипкур'єр вислизнути з мертвої хватки

обійми мертвого бандита. Здавлений поклик на допомогу спинив стрілочника, що йшов уздовж колії. Глибоко вгрузали ноги в м'яку землю насипу, коли повертав додому стрілочник з непритомним дипкур'єром за плечима. А з протилежного боку насипу біг, до слідів придивляючись, бандит, що зіскочив з потягу на сумежній станції і тепер поспішав на допомогу приятелеві.

Вмер дипкур'єр ледве встигнувши промовити кілька слів. Не встиг сказати куди передати сумку. Не знав стрілочник, що з нею робити і вирядив свого меншого сина Джека до старшого. Гаррі, що був за шкіпера парусної шхуни «Мері». Він розбере.

І Джек бадьорим кроком попрямував до станції. А телефонним дротом бігли слова, збиралися в речення

— В потягові руський шпик є… хлопчик… важливі документи… затримати…

Бандитові погрози видавили з Джекової матери невільне свідчення.

Але затримати Джека не пощастило. Коли потяг зменшив ходу біля семафора, він скочив з нього і дістався на шхуну. Віддавши сумку братові і пояснивши, в чім річ, він повернувся на беріг. Тут потрапив до рук поліції, а потім знову на шхуну брата.

— На завтра пасажирський пароплав «Форвард» знявся з СРСР.

В капітанській каюті, під конкою, в чемодані клітчастому, скандзюбившись сидів Джек притиснувши до себе сумку.

— Хіба Ральф, що був у команді «Форварду», не кинув там у таверні коротке, але певне «ладно», коли Гаррі оповів йому історію сумки й Джека. І от Джек їхав просто в СРСР, а за нього тим часом призначили аж 50 000 фунтів — то ж він більшовицький шпик. Даремно в СРСР на таможні агент ДПУ намагався одімкнути чемодана ключем, що його дав йому капітан «Форварду». Але ось одна з клітин чемодану зникла, в дірку просунулась рука і спокійно намацала кнопку чемодана.

Поволі роззявився чемодан і з нього виліз Джек з сумкою під пахвою.

— Так, сер — глузливо кинув Джек.

О. Б.

Всесвіт. 1927. №7. 13 лютого. С. 13–14.


КИНО „ЭРМИТАЖ" ВУФКУ
СО ВТОРНИКА 24 ЯНВ
РЕЖИССЕР
А. ДОВЖЕНКО
СУМКА
ПРОИЗВОДСТВО
ВУФКУ
ДИПКУРЬЕРА


ДИПКУР'ЕРА






СУМКА ДИПКУР'ЄРА







Портфель дипкур'єра

Потяг мчав у напрямкові радянського кордону. У вагоні, що в ньому їхали співробітники чужоземних місій, усі спали спокійним сном. І раптом, серед глупої ночі, знялася тривога. Постріли. Грохот від падіння тіла. Гамір. Стогони. А на ранок радіо всесвітові розповіло, як наймані вбивці вдерлися серед ночі до купе радянських дипкур'єрів, як загинув Теодор Нетте та як важко поранений Махмасталь усе ж не віддав бандитам портфеля з дипломатичною кореспонденцією.

Цей трагічний епізод, нещодавно вписаний до історії революції й партії, і створив сюжет нової картини ВУФКУ, що її допіру закінчив ставити режисер Довженко.

Своїм змістом та засобами побудови сюжету — типовий авантурний фільм. Політичний детектив, як определяє його сам автор постановки.

Звідси й хиби картини — хиби, що загалом властиві авантурному жанрові, коли його подати в чистім вигляді.

Надто багато зовнішньої дії — гонитва, бійки, постріли, вбивства. За подіями не видко людей. Діють схематичні фігури: шпигуни, комуністи-дипкурє'ри тощо. Характер та тип замінено стандартом.

Режисер Довженко використав усі засоби, щоб уникнути дешевих штампів голої авантюрності. І йому в значній мірі пощастило що до цього.

Про якусь там подію, що з себе являє нагромадження злочинів, загадок та майстерності поліційного розшуку, цілком по різному оповідають талановитий Стивенсон та безграмотний автор бульварної детективщини. «Портфель дипкур'єра», через старанність роботи режисерської, операторської та акторської, здобуває собі місце серед творів справжнього художнього стилю, мимо лубочності та неглибокості сюжету. Наведемо приклад.

Після того, як притиснуті до стінки матроси підкидують шпигунам портфеля, повиймавши заздалегідь звідтам пакети, вночі на чердакові відбувається такий епізод. Матрос підходить до шпигуна — прохає прикурити. Крізь темряву наблизилось двоє облич. Допитливий погляд — один на одного. Сцена прикурювання тягнеться остільки довго, що глядач, якого підготував умілий монтаж

(сцену показано з різних місць), починає сподіватися на трагічну розв'язку. І раптом запитання: — А портфель у вас? — У відповідь — штучна байдужість на обличчі шпигуна (актора Загорського). За спиною курців ритмічно коливаються реї. Розв'язка надходить несподівано: матрос швидким рухом кидає шпигуна за борт.

Поза цікавою режисерською розробкою окремих сцен та ситуації та композиційною яскравістю окремих кадрів (почувається, що Довженко до кіно прийшов від малюнка та фарби), — треба ще відзначити в картині старанну й місцями дуже ефективну фотографію. Нічні кадри оператор Козловський сфотографував чудово.

У головних ролях картини — Мінін[27] (нач. поліції), Загорський[28] (шпигун), Пензо (балерина), Клименко[29] та Шипов[30] (дипкур'єри).

Ніл

Кіно. 1927. №3(15). Лютий. С. 2.

Сумка дипкурьера

Из Лондона в Дувр мчался поезд. Ритмично стучали колеса, в поезде ехали два советских дипломатических курьера с почтой особо важного содержания. Почта хранилась в портфеле. Рядом заняла купе молодая женщина, к ней на глухом полустанке вошли еще, «трое». Мирно, но чутко дремали курьеры. А в соседнем купе агенты буржуазии подготовляли нападение на «советскую почту». Проводник дал ключи от купе. Тихо открылась дверь, и одна из темных фигур скользнула туда и притаилась за вешалкой. Задремавший курьер увидел только приоткрытые двери.

[27] Сергій Артемович Мінін (1901–1937) — український актор. У 1923–1925 — навчався в кіноакторський ст. Б. Чайковського. У 1926–1927 — педагог ст. Б.Чайковського. Виступав в опереті, кабаре, борцем в цирку. Був головою акт. секції АРКа. У кіно — з 1925 р.

[28] Борис Григорович Загорський — український актор, режисер. У 1926–1929 — акт. Одеській к/фабр. ВУФКУ, з 1930 — на Київській к/фабр. «Українфільм». У 1937 — незаконно заарештований в Києві. Розстріляний.

[29] Андрій Клименко український актор. У 1924–1938 — акт. Одеської к/фабр. ВУФКУ / «Українфільм».

[30] Георгій Михайлович Зелонджев-Шипов (псевд. Г. Шипов, 1895–1963) — український, російський режисер, сценарист, письменник. У 1911 — закінчив гімназію в місті Прилуки. У кіно — з 1924 р. Працював в Україні, Росії та Грузії. У 1930-х — займається тільки літературною роботою.






БЛИЖАЙШИЙ ВЫПУСК.
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
ФИЛЬМА ПРОИЗВОДСТВА
ВУФКУ
Сумка ДИПКУРЬЕРА
Режиссер—Довженко
Оператор—Козловский


ВСЕУКРАИНСКОЕ
ФОТО-КИНО-УПРАВЛЕНИЕ
ВУФКУ
ВЫПУСК ОДЕССКОЙ КИНО-ФАБРИКИ
БОЛЬШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КАРТИНА
СУМКА ДИПКУРЬЕРА
Сценарий ЗАЦА и ЩАРАНСКОГО.
Режиссер А. ДОВЖЕНКО. ◆ Оператор Н. КОЗЛОВСКИЙ.









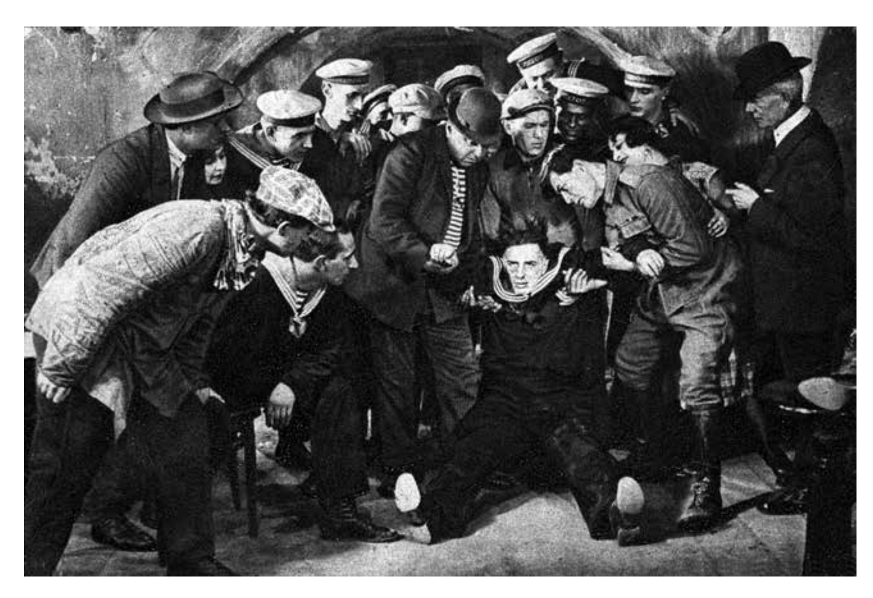












Осторожно выглянул он в коридор и упал от удара ножа в спину. Проснулся его товарищ и увидел перед глазами дуло револьвера. Он понял, что случилось что-то страшное, и смертельная борьба завязалась в поезде — борьба за портфель. Дипломатический курьер в мертвой схватке с агентом вылетел из поезда. Напрасно хочет он выскользнуть из объятий бандита. Идет борьба там — под насыпью, где острые камни врезаются в тело. Дипкурьер победил. Уже мертвые руки сжимают его тело, но он изранен, он без сил. А вдоль насыпи уже показался, присматриваясь к следам, другой бандит, выскочивший из поезда на соседнем полустанке. Стон умирающего курьера услыхал стрелочник. Он освободил бесчувственное тело из объятий мертвого бандита и унес к себе. Умер дипкурьер — стойко, мужественно — умер, как мужчина-большевик! Просил перед смертью стрелочника — доставить портфель туда, в государство рабочих и крестьян, где — Ленин. Документы только ему, документы, где правда о врагах Республики. Не знал стрелочник, как переслать портфель и послал своего меньшего сына к старшему Гарри, который был боцманом на пароходе — пусть разберет. Ловкий сынишка укрылся за дверью, когда в дом стрелочника поспешил бандит. Тогда агент-бандит под угрозой расстрела добился у матери Гарри признания: с портфелем послан мальчик. По телефонной проводке побежали слова:

Русский уничтожен… Мальчишка… Важные документы… Задержать… Но уже далеко Джек, и на пароходе «Виктория» Гарри прячет портфель. Теперь он в верных руках — матросы «Виктории» клянутся довезти его к берегам СССР. Одну каюту на пароходе занимает «балерина» — это она, та женщина, что стала слепым орудием агентов-бандитов в поезде, и теперь снова послана ими для шпионажа. Но матросы не знают об этом и во время обыска, ища места, где спрятать портфель, они прячут его… в чемодане балерины. На беду балерине нужен костюм для танцев и, открывая чемодан она видит портфель, за которым так охотятся ее сообщники. Но она успевает похитить документы, — чьи-то руки снова выхватили портфель. И напрасно трудятся шпионы. Пролетарская солидарность матросов, горячее желание помощи рабоче-крестьянскому государству дают им сметливость — портфель скользит то под

матросской курткой, то в руках кочегара — всюду он неуловим. Терпит неудачу и полицейский шпион — «человек с потерянным именем». Матросы выбрасывают его в море. Пенятся волны. «Виктория» подходит к берегам СССР. Портфель дипкурьера в надежных руках.

[Ред. ст.]
Советский экран. 1927. №13. С. 6–7.

«Сумка дипкурьера»

В силу длительной прокатной блокады-междоусобицы ВУФКУ и Совкино, развитие производственной деятельности ВУФКУ протекало вне всякой связи с основной массой советской кинопродукции, даже без элементарного обмена практическим опытом — фильмами. В результате — явление, отчасти, положительное: мелкие и крупные особенности работы над фильмой, художественно-производственные навыки, определяющие «лицо» (а иногда, к сожалению, только шаблоны) данной производственной организации — в продукции ВУФКУ ярко самобытны, несхожи с навыками «центра» и, тем самым, бесспорно служат обогащению нашей кинематографии, обеспечивают известное стилистическое разнообразие.

«Сумка дипкурьера» — фильма, чрезвычайно интересная именно с этой точки зрения. Недостатков в ней — бездна: композиционно и логически нескладный приключенческий сценарий, небрежный, раздражающе затянутый, а, иногда просто неграмотный монтаж, схематически задуманные сценаристом и исполненные актерами персонажи, средняя техника (освещение, лаборатория)…

Но, наряду с этим, интересная и увлекательная, даже в промахах, работа режиссера над кадром. В фильме почти нет «проходящих» кадров: каждый кадр — завершенное целое, смелая и точная композиция.

Местами художник в режиссере заглушает чувство меры, исчезает необходимая соразмерность всех элементов, из которых складывается фильма.

Зритель, с первых же частей перестающий воспринимать картину, как некое сюжетное целое — из-за неудобоваримости общего

строения фильмы — без скуки досматривает фильму до конца, захваченный режиссером-художником кадра.

Ничего, кроме этого, фильма зрителю не дает. Тем не менее, на фоне нашей сомнительно «идеологической» серятины, «Сумка дипкурьера», несмотря на недостатки, выгодно выделяется своими — пусть «формальными» — яркостью и свежестью.

Л. Шатов[31]

Новый зритель. 1927. №30(185). 26 июля. С. 9.

Сумка дипкурьера

Катастрофическая безграмотность Вуфку принимает угрожающие размеры. «Сумка дипкурьера» еще лишнее тому подтверждение. Режиссер Довженко, усвоив несколько современных монтажных приемов, механически и без всякого разбора вкрапляет их в свою работу. От этого фильма не делается лучше. Донельзя примитивная история, поставленная в духе допотопного детектива, насквозь наивна и безграмотна. Фильма фальшива от начала до конца, и твердокаменные английские матросы, злобно сверкающие очами на капитана, и пьянствующий на своем посту начальник порта, и кочегар, пришедший в каюту начальника полиции с трубкой в зубах и в заломленной на затылок кепке, — все это неправдоподобно и до терпкости претит своею надуманностью. К тому же балетная артистка Пензо в главной роли по балетному ломает руки и становится в позы, еще только в балете сохранившиеся во всей их архаичности. Можно от первого кадра до последнего перечислить все заключенные в них нелепости, но это будет таким же скучным и ненужным занятием, как и просмотр самой фильмы.

Б. М[изин]г

Рабочий и театр. 1928. №7(178). 12 февраля. С. 12.

[31] Лев Фабіановіч Файнштейн (псевд. — Л. Ф., Л. Ш-в, Л. Шатов) (1906–?) — журналіст, критик. Друкувався з 1924 (газета «Бакинський робітник»). Був консультантом виробничого відділу «Союзкіно». 2.04.1931 «вичищений» з забороною працювати в апараті кінопромисловості «за затримку протягом 1/2 року доповіді про стан мультцеху, відсутність систематичного спостереження за виробництвом, за абсолютно неприпустиме і зневажливе ставлення до трудової дисципліни, зарозумілість і внесення в роботу елементів богеми».

«Звенигора»: «я зробив її одним духом...»

Звенигора

На Одеській кінофабриці закінчується постановка фільму «Звенигора» за сценарієм Йогансена і Юртика. Режисер О. Довженко при асистенті Кошевським і операторі Завелєвє. Фільм малює одвічну боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь. Зйомки проводилися на Київщині, Полтавщині в Кременчуці і на металургійному заводі ім. Петровського в Дніпропетровську. У головних ролях: Поліна Отава, М. Надемський, С. Свашенко, О. Подорожний. Художник-архітектор проф. Вас. Кричевський.

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №12(21). 23 березня. С. 18.

Что готовит Одесская фабрика ВУФКУ

<…>Режиссер А. Довженко начал подготовительную работу к сценарию «Звенигора». Проф. В. Г. Кричевский дает рисунки, наряды и материальное оформление. Это сложная вещь, потому что нужны костюмы скифские, казацкие (17 век), скандинавские (11 век) и современные. Оператор Б. Завелев снимает пробу актеров к будущей картине, после чего начнется съемка <…>

[Ред. ст.]

Театр, клуб, кино. 1927. №1(102). 8 июня. С. 13.

Кино-натурализм

<…>«Звенигора» Довженко после его «Сумки дипкурьера» знаменует громадный шаг вперед, как по пути формы, так и содержания. Это — серьезный опыт методами условного реализма дать синтетическую фильму, обнимающую века, и развенчивающую старую, легендарную Украину с ее сказочным «кладом» в пользу современной УССР с железными дорогами и гигантскими фабриками.

Национальное в интернациональном освещении. Довженко крупный зреющий талант<…>

Р. Пельше[32]

Советское искусство. 1927. №7. Июль. С. 88–99.

«Звенигора»

В Киев возвратился из поездки в Днепропетровск и к Днепрострою режиссер А. Довженко, ездивший туда с экспедицией одесской кинофабрики для постановки фильмы «Звенигора», рисующей прошлое Украины. Фильма снимается оператором Б. Завелевым, художественно-архитектурное оформление производства под руководством проф. В. Г. Кричевского.

[Ред. ст.]

Театр, клуб, кино. 1927. №13(114). 1 сентября. С. 12.

Кіно

<…>Режисер О. Довженко закінчує фільм «Звенигора» за сценарієм М. Йогансена і Юртика, що зображає минуле України. Оператор цього фільму Б. Завелєв. Художньою стороною постановки керує художник В. Кричевський<…>

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №18(59). 27 вересня. С. 18.

Фільми ВУФКУ на 10–і роковини Жовтня

<…>Звенигора, що малює боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь, за сценарієм М. Йогансена та Юртика. Картину поставив режисер О. Довженко при операторі Б. Завелєві і асистенті К. Кошевським. Натурні зйомки проводилися на Київщині,

[32] Роберт Андрійович Пельше (1880–1955) — радянський партійний і науковий діяч. У 1920–1924 — на дипломатичній і радянській роботі. З 1924 — кер. худ. від. Главполітосвіту Наркомосу РРФСР. Був ред. журн. «Радянське мистецтво».

Полтавщині, Кременчуці та Дніпропетровську. Художнє керівництво здійснював архітект-художник проф. В. Кричевський. У головних ролях виступають артисти: Поліна Отава, Н. Надемський, С. Свашенко і О. Подорожний<…>

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №23(64). 7 листопада. С. 15.

Очима глядача.
Нотатки про фільм «Звенигора» О. Довженка

(сценарій М. Йогансена та Ю. Юртика)

I.

Так, це надто сміливо глядачеві про кінофільм. Завдання глядача — страждати, зносити тяжку кару від наших кінопідприємств, витримуючи навалу безпардонно-нехудожніх, невдалих фільмів, що їх підносять як наші рідні, так і закордонні кіноорганізації та кіноустанови.

Глядачеві належить — псувати свій смак такими фільмами, нудно слідкувати за кількома коханнями на екрані, потім добре вилаятись й плюнути. Але кінодільці знають, що цей самий глядач, коли треба буде «поставити до стінки» дільця, знайде обов’язкове якесь «принимая во внимание».

Мені здається, що можна пожаліти навіть й кінодільців. Їм-бо нещасним теж доводиться переглядати всю ту макулатуру, що заливає наші екрани. Правда, вони за це одержують гроші. А глядач віддає трудові копійки за квиток.

З певністю можна стверджувати, що найгірший смак щодо кіномистецтва мають: члени правлінь кіноорганізацій та завідуючі прокатними відділами цих установ.

Будь ласка, не думайте, що це парадокс. Можна приймати цю думку як істину.


ЗВЕНИГОРА
ЗВЕНИГОРА
ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ
Режиссер А. ДОВЖЕНКО
Оператор Б. ЗАВЕЛЕВ
Художник проф. КРИЧЕВСКИЙ


ЗВЕНИГОРА

Кінофільм — виробництво індустріяльного підприємства. Недаремно ж його виробляють на кінофабриці. Там мусять бути відповідні цехи і своя інженерія. Фільм має свої конструктивні закони: закон, що його диктує індустріяльне виробництво і закон мистецького твору.

Ось чому кіно вимагає від інженера-режисера не аби яких знань, широкого розвитку і справжніх мистецьких здатностей.

Але разом з цим в кіно працює найбільше дилетантів, особливо в радянському кіно. Може через це у нас роблять багато слабих картин. Більшість картин у нас роблять по трафарету, по шаблону. У нас є знята плівка, а на екрані — мильний пузир.

Ми не говоримо тут про зміст, бо який завгодно найкращий задум, коли його по мистецькому не оформити, не буде сприйнятий масою.

В цьому мистецтві взагалі є дуже багато свіжого, нового, цікавого, молодого. Але й надто багато халтури. Часто за халтурою не видно й прекрасного твору, бо цей твір тоне в халтурі, мов діамант в багні. Його доводиться спеціально розшукувати. Халтура — це вульгаризований шаблон. Шаблон, трафарет в мистецтві, це ті пробити колії на шляху, що по нім сліпа шкапа сама тягне додому бочку з водою, щоразу спікаючись на цій самій вибоїні. Коли шкапа зійде з колії, вона наткнеться на паркан головою, або впаде в яр. Треба й нам зробити так, щоб усі халтурники порозбивали собі голови об паркан. Але з другого боку, у великому господарстві і сліпа шкапа згодиться хоча б для того, щоб зняти з неї шкіру на підметки, а з покидьків зварити мило, чи клей.

Один руський сучасний критик сказав: «Ведь нельзя же так: одни в искусство проливают кровь, другие мочатся».

II.

Не в порівнянні лише з сучасною кінопродукцією заслуговує на велику увагу картина «Звенигора». Ця картина має свою певну абсолютну цінність як справжній революційний радянський талановитий мистецький твір. Але не кожен зразу зуміє оцінити справжнє мистецтво.

Може саме тому й один з рецензентів (газети «Харківський пролетарій») встиг зразу після громадського перегляду картини

вилаяти фільм і враз довести, що в його особі редакція має не дуже корисне культурне знаряддя. Більшість наших чи кіно, чи театральних рецензентів звикли підходити до своєї роботи поверхово і писати в такому стилі що: «не можна не визнати, але не можна і не сказати». Щоб разом і вжалити, і меду дати. В такому стилі написано рецензію і на «Звенигору». Та справа не в тім, що фільм вилаяв рецензент «Харківського пролетарія». на своє щастя, він вилаяв фільм за те, що його треба хвалити. Тому і написав дурниці.

Вийшло аж надто по-дилетантському.

Повертаюся до нашої теми, до картини «Звенигора».

Кінорежисер працює на фабриці, на індустріяльному підприємстві і його завдання створити на цій фабриці мистецький твір з того полуфабрикату, сценарію, що він має. В сценарії дається загальна ідея, тема, сюжет і т.д. в словесній передачі. Втілюючи сценарій в кінообрази — разом з тим режисер мусить не забувати про ті технічні, конструктивні межі, що їх він має. Але, щоб знімати картину, режисер мусить бути і художником, і інженером, винахідником, і найголовніше — творцем і глибоко сучасною людиною.

В мистецтві треба вміти показати: клясову суть людей, їхні взаємовідношення в певній обстановці, окремі речі і систему речей у відповідній гармонії.

Все здається не так просто.

Але і річ треба вміти показати. Показати річ — дуже важко, бо ми звикли до звичайного оглядання буденних речей. Показати цю звичайну річ новою, святковою, показати рельєфно, так, щоб вона стала для нас цікавою і надзвичайною — ось заслуга режисера і художника.

Саме в цьому одно з великих досягнень режисера О. Довженко — він зумів показати нам людей, класи, суспільні групи і речі так, що ми їх сприйняли по новому.

Він нам показав імперіалістичну і громадянську війну — ці сцени вражають надзвичайно, але ми не бачили ні отих бутафорських батальних сцен, ні краплини штучної крови.

Цей фільм — сучасний, бойовий радянський фільм, але з тим і український національний, в кращому розумінню цього слова.

Україну показано від 1000 років тому до наших днів. І для кожної сцени, для кожної епохи режисер знайшов таку форму, щоб найкраще показати ту епоху. Порівняти хоча б ритм початку картини, де їдуть лицарі, з кінцем, де показано нашу індустрію. «Звенигора» це глибока, болюча сатира на наше селянство, що увесь вік шукало якихось забобонних скарбів, було в рабстві у панів, доки лише зараз не в лилося до лав борців за Всесвітню Революцію.

Переказувати змісту картини «Звенигора» я не буду — та це й зробити важко. Вийде так само, коли б з якої талановитої поеми написати «переложение», як це давали нам робити колись в школах. Фільм треба бачити, щоб оцінити його мистецьку вартість, соковитість кадрів і значення для мас. Деякі кадри кожного разу стають перед очима. Це такі як: новобранці, що йдуть з села на війну і з сльозами на очах танцюють під гармошку. Особливо сильно місце там де один з них кидає сакви, припадає до землі зі сльозами і перед ним поле широке з копами хліба. Потім перед його очима зникають копи і замість них стоять на збитій землі рушниці. Те, що зробила війна.

Коли солдати відмовилися розстрілювати свого товариша і покидали зброю — в землі зосталася стирчати багнетом одна рушниця.

Той прекрасний кадр, де Тимошка вбиває свою жінку. Але це зроблено так, що уникнуто того збитого штампу, з обов’язковою калюжею крові зі скроні. Не говорю вже про індустріяльні кадри — про надзвичайну динаміку і ритм цих місць фільму.

Взагалі треба сказати, що в фільмі «Звенигора» режисер О. Довженко зумів відійти від заяложених набридливих штампів, які ми бачимо щодня на екрані. Навіть в натурних пейзажних кадрах він показав свій смак митця.

Уникнути агітки, плаката в деяких місцях фільму було майже не можливо. Але там ви не почуєте агітки. Бо бачити життя і боротьбу сприймаєте так, як того хотів режисер. В одному місці фільму, де повторюється заклик «Революція під загрозою», — не показано плакатного героя Георгія Побідоносця на коні, і комісара з демонічним поглядом. А перед глядачем — червона армія, боса,

гола, голодна, що їде добивати ворогів. Працюють шахти, заводи, фабрики, лікнепи, мчать потяги, бо революція під загрозою.

Дехто говорить про фільм «Звенигора» — безсюжетний й якийсь фрагментарний.

Можна по-різному оцінювати сюжетність. У звичайних реалістичних творах, де проходить боротьба людей, а не соціальних груп, там сюжетність твору визначити ніби легше. Зазначений фільм подається в іншому плані і робить враження безсюжетного твору.

Я беру на себе сміливість стверджувати, що цей фільм строго сюжетний.

Для мене в цьому фільмі є надзвичайно напружена колізія, там де завод мусить перемогти і заставити селянство поїхати «залізним змієм» (потягом) і примусить селянство зрозуміти, що справжні скарби його в індустріалізації, електрифікації країни, а не в закутньому чорносотенному куркульстві.

III.

Творимо своє революційне мистецтво. Ростуть нові кадри молодих митців. Один з них в кіно — з нових, свіжих — О. Довженко.

Іспит на справжнього майстра — кінорежисера він витримав.

На жаль, не дозволяє місце сказати кілька слів взагалі про нашу українську кінематографію і зокрема про кадри молодих режисерів. На Вуфківських фабриках скільки завгодно різних з дозволу сказати, режисерів, що роблять картини сумнівної якості, але дуже мляво притягають на фабрики до роботи наш радянський український мистецький молодняк. Спроба притягти в кіно О. Довженко виправдала себе. А ми певні, що трудящі України висунуть ще не одного Довженка.

О. Копиленко[33]

Культура і побут. 1927. № 44. 19 листопада. С. 6.

---

[33] Олександр Іванович Копиленко (1900—1958) — український письменник, педагог, критик. Служив в Армії УНР. Член літ. об'єднань «Плуг», «Гарт», ВАПЛІТЕ, «Пролітфронту». Виконував обов'язки ред. журн. «Всесвіт», входив до складу редколегії журн. «Соціалістична борозна», співробітничав у товаристві кінорежисерів, літераторів та сценаристів, яке скорочено називалось (Кореліс). В 1929 — разом з П. Панчем, Ю. Яновським, Остапом Вишнею, Ю. Смоличем та О. Донченком підписує лист-звернення до радянського уряду і всього українського народу з вимогою покарати ворогів.





Державкіно ім. К. ЛІБКНЕХТА | 3 ВІВТОРКА 14 ЛЮТОГО

„ЗВЕНИГОРА"

Як ставили «Звенигору»

Майже при кожній постановці якоїсь картини виявляється, що учасники (головні актори і маса з Посередробмісу) кінчають з «забитим місцем». При постановці «Звенигори» сталось навпаки: з акторами нещастя не було, але — від нервового напруження отримав удар адміністратор Лугвенев, оператор Завелєв зламав ногу і захворів крововиливом у нирках, його помічник Панкратьєв захворів крововиливом в печінці, проф. Кричевський, який керував художнім формуванням картини, отримав нервовий удар правої руки.

Чому це сталося з людьми, що працювали коло цієї картини? А тому, що постановник задумав картину за зовсім новим пляном, далеким від трафарету в сучасному кіно, за пляном, який вимагав надзвичайного напруження розуму і всієї нервової системи.

Постановка «Звенигори» показала два моменти: перший — що консерватизм кіноробітників великий, і з ним і треба боротися, і другий — слід давати талановитому молодняку широку можливість проявляти себе в постановках.

У чому виявився консерватизм? Коли режисер зупинився на цьому сценарії, відбулася мистецька нарада на фабриці, де були режисери, художники, оператори, редактори та представники громадських організацій. Після читання сценарію все єдиними устами заявили, що нічого з цього не вийде, що треба навіть кинути думку ставити таку нісенітницю. Режисер Перестиані сказав, що не слід було навіть подавати таку річ, тому що це тільки марна трата часу.

Довженко, постановник «Звенигори», не подавав ніяких доказів — чуттям художника він відчував, що правда не на вашому боці, і сміливо заявив, що картину поставить.

І на цьому не кінець консерватизму в кіно. Почалася постановка, а разом з нею щоденні суперечки межі режисером, оператором і художником. Ні оператор, ні художник в кожному окремому випадку ніяк не могли погодитися з режисерським трактуванням. Коли режисер вимагав, щоб оператор майже цілу частину знімав без фокусу, оператор говорив «двадцять років я знімаю, а ще такого недоумства не бачив! Зняти без фокусу і заплішувати себе на весь

Союз не хочу». І що день режисер хотів знімати тільки композиційно хороші кадри, а оператор заявляв, що хороший в операторів розумінні кадр — погибель фільму. Часом дирекції доводилося двічі в день сперечатися з ними. Таке ж було і з художником. Цим людям важко зрозуміти нові подуву кіна, ще важче було його сприйняти. І тільки величезна сила волі у режисера і повна підтримка від дирекції привели «Звенигору» до екрану в тому пляні, в якому його задумав режисер.

І не даремно. Громадська думка Харкова сказала своє авторитетне слово, що картина «Звенигора» відразу рушила українську кінематографію на кілька років вперед, і цією картиною ВУФКУ вселило віру громадськості в творчі сили українського кіна.

[П.] Нечес[34]

Театр, клуб, кино. 1927. №22(123). 30 ноября. С. 13.

Експедиція ВУФКУ

Вчора поїхала з Харкова експедиція Одеської фабрики ВУФКУ, що зняла в Харкові ряд моментів для картини «Звенигора» — сценарій Юртика і Йогансена, режисер Довженко, асистент Кошевський, оператор Завелєв. Експедиція зняла роботи в будинку Державної промисловості ХПЗ, ВУЦВК і голову ВУЦВК тов. Петровського і голови Раднаркому тов. Чубаря.

[Ред. ст.]

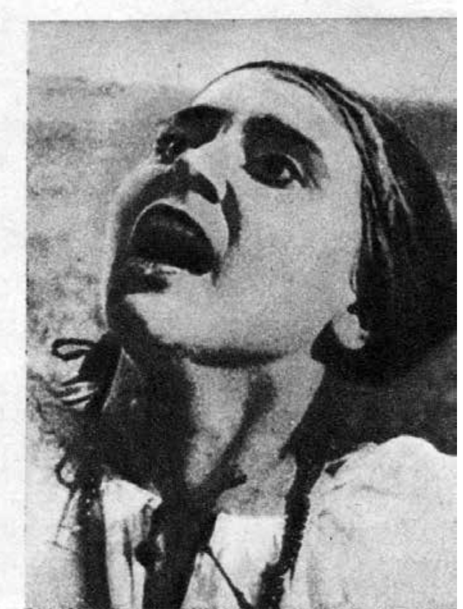
Культура і побут. 1927. №32. 27 серпня. С. 8.

[34] Павло Федорович Нечес (Нечеса; псевд. — Миргородський; 1891–1969). Організатор кіновиробництва. З липня 1922 по 1923 — заст. дир. Ялтинської к/фабр. ВУФКУ. З осені 1923 — заст. дир. Одеської к/фабр. ВУФКУ, потім — зав. Одеським кінопрокатом, член правління ВУФКУ. З листопада 1925 по 1929 — дир. Одеської к/фабр. ВУФКУ. У 1930–1933 — навчався в київському Політехнічному ін-ті. З травня 1929 по серпень 1936 — дир. Київської к/фабр. ВУФКУ (потім — «Українфільм»).









«Звенигора»

(Закрытый просмотр новой фильмы ВУФКУ
8–XI в кинотеатре им. К. Либкнехта)

Всякая попытка подойти к искусству кино по-новому, как бы она ни была неудачна, заслуживает внимания и одобрения. С этой точки зрения, в целом неудачлив опыт режисера Довженко должен быть расценен положительно.

Режиссер строил свою «Звенигору» с твердым намерением уйти одинаково от театральных кинематографических штампов. В свою работу внес он ряд острых технических примов и в основу ее положил принцип безсюжетности, а вернее — сверхсюжетности. Отдельные оригинальные и меткие кадры в значительной степени украшают картину. Но в общем, повторяем, опыт неудачен. И вот почему. Во-первых, картина раздроблена по кадрам, не давая единого впечатления; ее идея (борьба старого уклада жизни с движением «вперед) не нашла себе цельной формы. Отсюда хаотичность фильмы. Во-вторых, путанная, порою слишком примитивная, порою совершенно «недосягаемая» символичность картины не всегда в ней оправдана и смешана с натуралистичностью. Отсюда — еще раз хаотичность, каша оригинальных кадров и только.

Итак, опыт неудачен — да здравствует опыт!

М. Р.

Харьковский пролетарий. 1927. №257(1070).
10 ноября. С. 6.

Легенди та історія

В старого діда, як від кремезного коріння два деревця, зросли два онуки: Тиміш та Павло. Два онуки, та люди двох різних віків.

Один — укоханець діда, його помічник у тих магічних операціях, що їх дід пророблює, щоб знайти скарби, а другий — з того самого селянського корівня вирісши, на багато віків переріс свого діда, і не в чорній магії сільських чарівників, а в формулах алгебри шукав способу, щоб знайти скарби, заховані в рідній землі старої Звенигора, своєї старої України.

І ось про важкі шари селянства та про тих, що з цього селянства росли й ростуть, що завойовують собі право зватися гордим іменем пролетаря й творити, ідучи вперед, не завертаючи назад, оповідає фільм «Звенигора».

Ідею, яку вклали в свій сценарій автори його (М. Йогансен та Юртик), режисер О. Довженко зумів так ново, так незвично для нашого ока показати, що вона заграла й зазвучала на екрані, як симфонія, як мітинг, як гімн.

Кінематографія, яка досі пленталась десь позаду бойового фронту української культури, висунувши цю зброю «Звенигори», відразу стала попереду і як мистецтво, і як войовник за нову культуру та за нові форми її.

«Звенигора» знайшла цілком нові ноти клавіатури кінематографії, що на ній і досі ще багато «творців» вибренькують свого остогидлого «чижик, чижик, где ты был», або не менш настирливі «кирпичики». Ці нові ноти звучали в «Звенигорі» по-своєму, руки фільмаря Довженка ніде не наштовхувались на руки тих фільмарів, що теж знають контрапункт кінематографії, на руки Ейзенштейна, Пудовкіна, Клера[35] й Ганса[36].

«Звенигора» — цілком оригінальний твір, і його оригінальність не треба було б навіть доводити, коли б не знайшлося і тут аматорів дешевої паралелі, які кожному «енку» шукають батька «ова», не віруючи, що й в Назарет може бути дещо добре.

Звучить парадоксом те, що «Звенигора» — цей фільм більшовицької революції, ця гостро відточена зброя проти потвор шовінізму й «славних традицій минулого» проти гримас кривавої гайдамаччини нашого віку, що бруднили лице нашої сонячної України, — що «Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціалізм.

Розбираючи проблему селянства, не можна не зачепити проблеми національної, розглядаючи її з погляду радянської України і саме тому не забуваючи про націоналістичну трактовку її.

---

[35] Рене Клер (справжнє ім’я — Рене-Люсьєн Шометт, 1898–1981) — один з найзначиміших французьких режисерів 1920-х і 1930-х років, письменник, актор.

[36] Абель Ганс (справжнє ім’я — Ежен Александр Перетон, 1889–1981) — французький режисер, актор.

Цей носій націоналістичної ідеї — онук діда Павло, як той святий Юрій з оселедцем, на пофарбованому в біле коні хоче боронити свою ідею, ідучи проти брата й обдурюючи народ, як обдурив він діда свого, скориставшись з його забобонів і темряви.

Ми то знаємо, що не лише іржаві козацькі ножі, закопані в Звенигорі, ваблять його туди, але дід, безпорадний в своїй мудрості віковій, дід вірить Павлу, що вогненна сила, що незрозуміла для нього машина з блискучими очима — паротяг не дає розкопати Звенигору, відшукати легендарні скарби.

І самогубство, мізерне самогубство це ж, кінець кінцем, найліпший вихід зі становища кожного, хоч трохи чесного з собою і не остаточно сліпого Павла, що не може повернутися назад, зліпити те, що він сам розірвав.

Які ж стосунки Павла з дідом, себто які стосунки гайдамаки-емігранта з загальною селянською масою?

Бережучи свої традиції, свої легенди, боронуючи свою історичну інерцію, селянство й синам своїм, од прадіда до діда, од діда до онука, заповідає боронити й берегти їх.

Історичні події порушують спокій і непорушність селянського життя. Чобіт царського генерала ступає на розкопану святобливими дідовими руками могилу козацької України. Войовничий російський імперіалізм розкопує цю могилу вже по-іншому, й даремно дід обурюється з цього блюзнірства. Його благання й безсилі руки не спинять паротягу, то везе на фронт царські війська, як не спинять вони, озброєні вже бомбою гайдамаки, й паротягу Радянської України, де за машиніста другий онук дідів — царський солдат, георгіївський кавалер, бунтар й ініціатор братання, комісар і робфаківець Тиміш.

Його, старого діда, беруть із собою, в купе вагону частують чаєм, він ніяково посміхається у відповідь на дружні слова…

Проблему селянства розв’язано, так просто, так щиро, так глибоко щиро розв’язано.

Але не лише в цьому вся «Звенигора». Вона — як єдина річка, де тисячі струменів. Вона — як мозаїчна фреска, де кожен камінець цінний сам по собі.

Удари молотів індустрії, від яких дрижить і дрижатиме Звенигора — Україна, розкриваючи надра свої і віддаючи заховані там скарби, — одне з найпатетичніших місць цієї кіносимфонії.

Шматки дійсного життя, життя й нашої тяжкої індустрії: заводів, копалень, комунікації, й життя сучасного села: жнива, трактори і коси, в могутніх ударних ритмах змонтовані, творять одну з найзворушливіших частин «Звенигори».

Знову парадокс: суцільна, зміряна до єдиної мети «Звенигора» об'єднала в собі ту найрізноманітнішу фактуру кінематографії, яку вона досі набула. Від хронікальних кадрів індустрії, від цього своєрідного, Довженківського «кіночества», через реалістичні моменти проводів на війну, сцен Гупалівщини, до експресіоністичної лихоманки незабутніх сцен нападу на село, повороту з фронту, до символістичних, просякнених глибоким гумором та іронією сцен слов'янських та варязьких — така впевнена гама стилів і форм, то її дав нам Довженко.

Почувається, що він сам прийшов до кіно від малярства. Його кіно — музичне малярство, просторінь, що рухається в часі, закутому в графічно чіткі ритми, графіка часу.

І саме оте незвичайно сміле орудування часом і просторінню спричиняється до того, що сюжетна лінія фільму не йде простою й завжди видною течією по поверхні фільму. Вона ниряє в глиб, заходить в буйні затоки, крутиться в вирові, завертаючи навіть, інколи, поворотною течією назад.

Повість про двох синів дідових — лише частина загальної будівлі фільму, що основний стержень його — постать вікового діда — проходить через всі поверхи фільму, від часів сивої слов'янщини до наших гуркотливих днів.

Дід — це той, про кого «Звенигору» зроблено. Він — вісь фільму. Але це не значить, що лише його сива борода мусить заповняти кожен метр плівки. Те оточення, що визначає і самого діда й вчинки його, в «Звенигорі» — найактивніший актор.

Тому, коли говорити про акторів фільму, то не лише про Надемського, що грає діда, але й про рушницю, домну босі ноги червоногвардійців, про голу спину дитини й про помахи коси треба говорити. Бо ж нейтральних, нечинних шматків «Звенигора» не знає.

В ній і кут, що з нього кіноапарат знімає об'єкта свого, і дрібний рух актора, пересування юрб і куца перерізка — кричить глядачеві про те, що думає режисер і що мусить думати глядач.

Пишучи про фільм, про сценариста й режисера, не можна забути про актора. В Надемському трагічна наївність, тепле безсилля старечих дідових рук, дитяча мудрість вікова і вікова монументальність (сцена, де дід оповідає легенду) — безпосередньо втілилась в часом кумедний, і в зловіщий часом образ діда. Менш виразна П. Отава, але й вона в слов'янських сценах — казкова жінка казкових часів. Павло (арт. Подорожний — жорстокий і масний гайдамака, побожний слухач дідових легенд, гнучкий, як блазень, актор — емігрант. Ці злами, несподівані злами в психіці одної людини виправдані, опуклі й органічно неминучі.

Свашенко (Тиміш) мав менш удячний матеріал для роботи. Особа Тимоша знає менш зигзагів у психіці, менше крутих віражів на своїй путі, значно простіша, але й значно монолітніша. Перед Свашенком стояла величезна загроза штампів і канонів «добродетельного героя», але штамп і канон впали, переможені, встав Тиміш — жива людина, бунтар, робфаківець і творець.

Треба ще відзначити культурну, винахідливу і, що найголовніше, гармонійно сполучену зі стилем кожної окремої сцени роботу проф. В. Г. Кричевського над декоративним оформленням «Звенигори». Особливої виразності набуває робота ця в сценах слов'яно-варяжських.

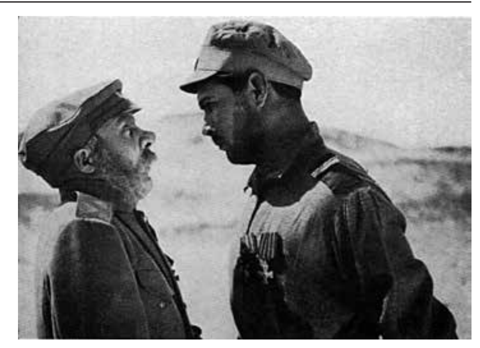
Проривів «Звенигора» не знає. Вона — суцільна і в своїй іронії, і в своєму патосі. Жодного шматка плівки — нейтрального, оповідального, нечинного. Вона — дійсна висока кінематографія.

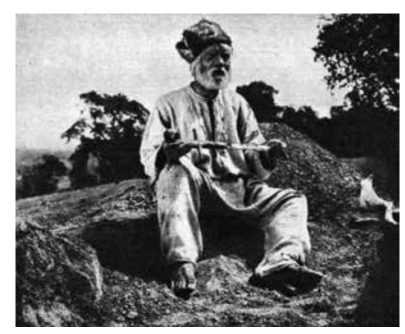
М. Бажан[37]

Кіно. 1927. №21/22(33/34). Листопад. С. 2–3.

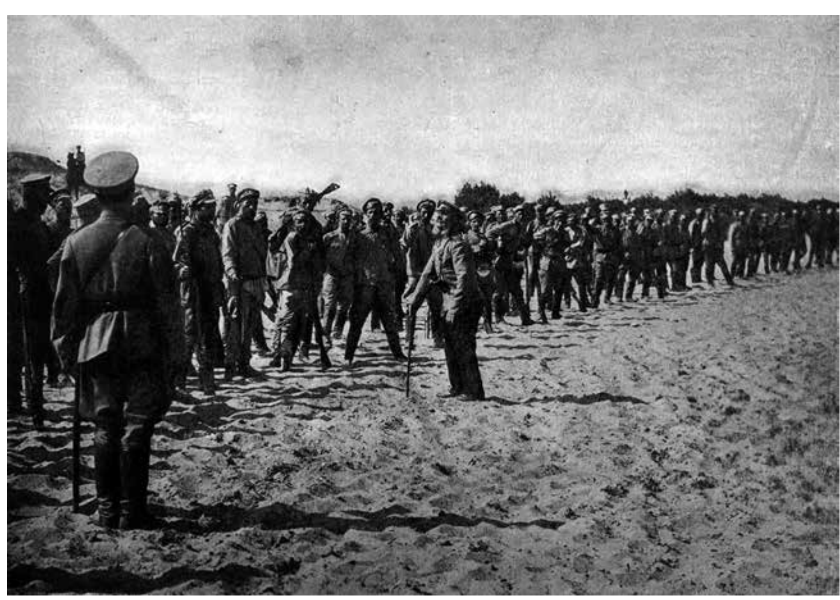
[37] Микола Платонович Бажан (1904–1983) — сценарист, поет. Засл. діяч мистецтв Груз. РСР (1964), Засл. діяч мистецтв УРСР (1966); Л-т. Держ. пр. СРСР (1946, 1949), УРСР (1971), і Лен. пр. (1982); Герой Соц. праці (1974); Нагр. трьома орд. Леніна, орд. Червоного Прапора, двома орд. Трудового Червоного Прапора; Академ. АН УРСР (з 1951). У 1921–1923 — навчався в Київському кооперативному ін-ті, в 1923–1925 — у Київському ін-ті зовнішніх зносин. З 1920 — ред. Київської к/фабр., працював у ВУФКУ в Харкові, в 1925–1932 — ред. журн. «Кіно». Один з кер. клубу письменників України.











«Звенигора»

Кілька років шукала українська кінематографія шляху до справжнього українського революційного фільму. На цім шляху зазнала десятків мінливих успіхів і сотень поразок. Дискутувала найрізноманітніші альянси в творенні фільму, теми, методи роботи. Сценаристи винуватили режисерів, режисери сценаристів і операторів, оператори нікого не винуватили, а ВУФКУ винуватило всіх разом, проте справа від цих дискусій не посувалась наперед. На фабриках, що року робилось чим раз більше картин і разом з цим чим раз більшало у нас бездарних картин. Громадська думка, що на початку надзвичайно слідкувала за кожним кроком роботи нашої кінематографії почала прогресивно зневірюватись і мало вже не полишила була цієї справи компетенції ВУФКУ й журналу «Кіно».

Розв'язання справи прийшло цілком несподівано. І хоча від довшого часу в пресі з'являлися нотатки про те, що на Одеській кінофабриці ВУФКУ режисер О. Довженко за сценарієм Йогансена та Юртика ставить картину «Звенигора», одначе особливої уваги на ті нотатки ніхто не звертав. В нотатках значилось, що картина малює боротьбу тупого національного консерватизму з проявами революційної свідомості серед молодших поколінь, а такі речи картини ВУФКУ малювали не раз і не два, що ж тут надзвичайного.

І от прийшов день, той найрадісніший день в історії української кінематографії, коли «Звенигора» стала на суд громадянства показавши на екрані, що справді вона малює. Нікого, звичайно, не здивувало, що вона не малює ніякого тупого консерватизму, але те що вона малює громадянство прийняло з подиву гідним ентузіазмом.

Слова немічні, щоб ними розповісти зміст «Звенигори» та й рядків не вистачить у журнальній статті. «Звенигора» — Одисея українського народу від варягів до сьогодні його життя й боротьба, його минуле, сучасне й майбутнє. Геній і безумство, того народу, що віки шукав незнаних скарбів, а несчислимі скарби носив у собі самім, що все життя любив волю і все життя був рабом, що боровся за волю і здобув її. Народ той український, а воля його Жовтнева революція.

О. Довженко написав кінопоему такого сюжетного діапазону й сміливого мистецького розмаху, якого не знає ще жодна галузь

нашого мистецтва. І чи варто в такім разі говорити про те жалюгідне базікання, що віддруковане про «Звенигору» на сторінках «Харьковского Пролетария» від 10–XI поточного року.

Далебі не варт.

Ні автора «Звенигори», ні українську кінематографію ні краплинки не обходить, що «моська лает на слона». Хай собі тявкає.

А от чи зрозуміють Довженкову кінопоему маси, коли рецензент із «Х. П.» її не зрозумів.

Ми твердо віримо, що зрозуміють. Не можна припустити, щоб хтось не відчув трагедії епізоду мобілізації, де сльози й зойки жінок змішалися з одчайдушним танком некрута.

Це не «згуки з сльозами» змішались.

Це ті лани, де вчора стояла золотим морем пшениця, волею батюшки царя, обернуті на щетину багнетів.

Або — «Революція в небезпеці»?

Маса. До неї з гальма нагану промовляє людина в шкірянім кашкеті. В масі ще явні симптоми стихії. Гасло — «Революція в небезпеці». Кулак перед фізіономією дезорганізатора — «Революція в небезпеці»!!! І далі мільйони стали на боротьбу, з рушницями й кулеметами, з кайдлами в копальнях і руднях, біля верстатів на заводах, за плугом на степах.

Хто сказав імпозантніше, як боронив пролетаріат революцію? І хто краще насміявся над еміграцією, ніж насміявся автор «Звенигори» в кадрі де Прагою «матнею вулицю мете іде козак».

На громадськім перегляді демонстрували фільм не викінчений монтажем. Тому згадувати кількох дрібних дефектів його ми тут ще не маємо права, та коли б вони й були, то що значать кілька дрібниць порівнюючи до значіння «Звенигори» в цілому, що запроваджує в українське мистецтво кінематографії зовсім нові способи експозиції, зужиття по-новому в кіносимволіки, поширення кіномови на нечувані в практиці сюжетні масштаби.

І скільки б ми ще не говорили, все рівно краще й більше за «Звенигору» не скажемо.

Тому кінчаємо. Але перше ніж поставити останню крапку, вважаємо за громадський обов'язок свій привітати українську кінематографію й кіно режисера О. Довженка з великою перемогою в десяту

річницю Жовтня. Тов. Довженко, ми запишемо в історії українського кіномистецтва ці кілька слів: Перший український фільм називався «Звенигора». Його зробив кінорежисер О. Довженко на Одеській кінофабриці до X Жовтня.

В. Хмурий[38]

Нове мистецтво. 1927. №24(65). 22 листопада. С. 6–7.

Леон Муссинак в Киеве

<…> В частности, т. Муссинак[39] отметил художественные достоинства фильма «Звенигора», поставленного режиссером А. Довженко. Эта картина прекрасно задумана, компактна, хорошо скомпонована — прекрасный продукт. Это особенно приятно отметить, ибо режиссер картины является молодой силой в кинематографии.

[Ред. ст.]

Театр, клуб, кино. 1927. №21(122). 22 ноября. С. 4.

«Звенигора» закордоном і в Москві

Фільма режисера О. Довженка «Звенигора» терміново направляється в Париж і Берлін. Найближчим часом в Москві буде влаштований громадський перегляд «Звенигори».

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 15.

[38] Василь Онисимович Хмурий (справжнє прізвище — Бутенко; 1896–1940) український журналіст, мистецтвознавець і театральний критик. У 1920–1930–х працював у журн. «Нове мистецтво», видавництві «Рух» у Харкові, друкувався в газеті «Вісті ВУЦВК», «Культура і побут», в журн. «Червоний шлях», «Сільський театр» та ін. У 1933 був репресований.

[39] Леон Мусінак (Leon Moussinac; 1890–1964) — французький письменник. У 1921–1932 — очолював відділ кіно в газеті «Юманіте». Автор книг, що зробили великий вплив на розвиток теорії кіномистецтва: «Народження кіно» (1925), «Радянське кіно» (1928), «Сергій Ейзенштейн» (1964) та ін.

«Звенигора» О. Довженка

О. Довженко поставив «Звенигору» і цим розпочав українську кінематографію.

Такі думки висловлювалися на громадському перегляді цього фільму в ХРК.

Ми приєднуємося до цієї думки.

До цього часу у нас була, як відомо, кінопромисловість. Були у нас фільми типу сфотографованого театру, зрідка він був непоганий навіть театр, зрідка він був непогано й сфотографований. Але кіна не було.

«Звенигора» є зразок мистецтва — кіно.

Довженко довів, що він не є «натхненний» художник, він не працює «нутром» та тому подібним знаряддям. Він художник кіно, нового мистецтва. Він, сам маляр, не даремно змінив старовинну зброю — олівець та папір — на об'єктив. Разом з цим змінилася й вся його виробнича психологічна система. Новий художник — це робітник, майстер, що мусить знати свій «станок» та володіти ним так само досконально, як токар чи бесемерщик. Він не працює на засадах «підсвідомості», навпаки — в усьому фільмі відчувається цілком свідома майстерня рука.

Секрет у тому, що Довженко розказував те, що мав розказати, мовою кіно.

Мова кіно складається з трьох основних елементів:

Рух, фотооформлення, монтаж.

Кіно перш за все фотографія руху в просторі і часі. Коли всяка гра в кіно є рух, то й навпаки кожен рух мусить бути грою. Серйозну лише тепер поставлену проблему ігрового значіння руху Довженко вирішив добре.

В фільмі є частина, яку можна б відокремити, як цілком самостійну річ великої цінності. Цю частину хочеться назвати «гімном індустріалізації». Складена з величезної кількості кадрів, переповнених могутнім рухом — шахтарів у копальні, робітників біля ковадл, розплавленого металу, машин, станків, просякнутих непереможним рухом індустрії, атмосферою мільйонів кінських сил, ця частина є непорівнянний зразок ігрового використання руху. Неможливо уявити собі жодного змісту, жодної літературної фабули, жодної акторської гри, взагалі жодного з не суто-кінематографічних засобів,

що з такою непорівнянною яскравістю та захоплюючою міццю могли б дати глядачеві уявлення про безмежну могутність виру індустріялізації, виру будівництва.

Фотооформлення «Звенигори» в її режисерському — головному значінні досконале. «Палітра» Довженка надзвичайно широка: майже всіх метод здіймання, що дозволяє сучасна техніка, ним ужито. Вжиток цей завжди дуже дотепний, а іноді й високомайстерний.

З перших же кадрів бачимо прийом прискореного здіймання. Кінні гайдамаки не проїжджають, а пропливають по екрану. Кадри надзвичайно довгі. Але режисер прекрасно володіє почуттям ритму, почуттям архітектоніки, і, коли кадр врешті кінчаються, глядач відчуває, що він кінчивсь саме тоді, коли це було потрібно.

Ці кадри краще всяких хоч би й високохудожніх засобів «історізації» (костюми, оточення, історичний типаж), що їх так широко вживається в усіх наших «Тарасах Трясилах», одразу вражають глядача відчуттям справжньої минулості, стародавності, остільки далекої, що вона вже здається нам нереальною.

В такім підході Довженко виявив себе художником великої глибини: він «догадався», що давне минуле для нас є річ нереальна, він «відкрив» цю нереальність, зрозумів, що Тараси Трясили, одягніть їх хоч в ті самі музейні костюми, що їх носили справжні Тараси триста років тому, все ж таки не справлять враження своєї минулості, коли їх зняти протокольно. Ми не можемо сприймати протокольно ні минулого, ані майбутньогО. Довженко це зрозумів і довів всім. Його гайдамакам ми вір и м о, ми знаємо, що це дійсно ті самі, то триста років тому жили, ми не дивуємося, що вони живуть і досі, тільки тому, що чудесною силою прийому неймовірності показу режисер нас раптом переконує в цілковитій можливості всього, що він покаже. Чудеса перетворюються в цілком реальні, звичайні, можливі речі. Велика дотепність у вжиткові такого прийому з початку всього фільму. Далі, зняті вже цілком протокольно, гайдамаки ніяк не стають Тарасами Тряснлами, ми вже не побачимо, не повіримо, що це актори з одеського Посередробмису: їхня «репутація», як наших сучасників, конче попсована їхньою поведінкою в перших кадрах.

Коли Довженкові знадобилося показати часи ще давніші, знадобилося піти назад за тисячу років, він вжив прийомів: здіймання

крізь серпанок, не в фокусі, кількаразового здіймання та прискореного здіймання. Враження нереальності підкреслювалось, сцени, що ми побачили, відсунулися ще далі в минуле.

Перерахувати всі моменти, де вжиток певного прийому здіймання вражає своєю доцільністю та дотепністю, дуже довго. Але не можна обминути двох моментів.

Триває могутній непереможний вир індустрії. Чіткий, напруженим, мільйоно-силий ритм захоплює глядача цілком. Раптом — темрява. Напружена висока лінія монтажу раптом уривається, падає до нуля. Глядач в перший момент збентежений, наче раптом під ним провалився такий міцний тротуар. Із темряви поволі, висвітленням, з'являється старий дід, що викопав іржаву шаблюку і мрійливо милується нею: «…було колись…»

Епізод цей можна його майстерністю дорівнювати першому кращому геніальному уривкові в відповідному фільмі. Адже раптом увірване напруження уваги глядача триває. Довженко взяв на увагу це, зрозумів, що глядач жадібно накинеться на черговий кадр. І дає блискуче «розрішення» цьому напруженню: полярний контраст від виру в майбутнє до безсилого плекання старовинної козацької романтики.

Другий момент: поле з копицями хліба. Наплив — і копиці перетворилися в стойки гвинтівок. Війна. Весь кадр — метра 2. А хіба можна дати більш яскраве, більш насичене змістом, більш трагічне уявлення війни хоч би десятком кадрів? — Трудно, коли й неможливо. Тут Довженко дійсно виявив себе вже дозрілим майстром: всього один наплив, всього 2 метри!

Фільм без монтажу, фільм склеєний — це не художній фільм, хоч би його здіймав геніяльний оператор та в ньому грали самі лише Чарлі Чаплін та Еміль Янінгс[40]. Українське кіно ще не показало нам жодного зразку змонтованого % фільму. Ми бачили лише багато склеєних фільмів, в яких зрідка траплялися кадри змонтовані. Першими змонтованими фільмами були для нас «Панцерник Потьомкін», потім «Мати» московські фільми.

«Звенигора» є перший змонтований український фільм.

---

[40] Еміль Яннінгс (справжнє ім'я – Теодор Фрідріх Еміль Яненц, 1884–1950) — німецький актор, продюсер. Перший л-т пр. Оскар «За найкращу чоловічу роль».

Монтаж — це організація всього зорового матеріалу фільму в часові, зроблена засадах максимальної доцільності й простоти. Річ ця надзвичайно складна. Але на прикладі «Звенигори» кожен глядач може відчути безпосередньо на собі величезну впливову міць правильного художнього монтажу.

«Звенигора» і з боку монтажного є зразок великої майстерності.

Це значіння її збільшується ще тим фактом, що вона вражає багатством і різноманітністю ритмічних форм, в них строго витримано окремі епізоди. Кожен епізод має свою певну ритмічну форму, цілком йому притаманну, до нього пасує і монтаж усього фільму, який прекрасно об'єднав всю цю різноманітність в органічне, монументальне ціле. Складна ритмічна форма всього фільму в той же час відчувається дуже чітко, «доходить» дуже просто, а це найкращий доказ її доцільності, дотепності і художності.

Так само і монтаж змістовний, архітектоніка літературного елемента фільму дивує своєю заплутаністю, складністю — і так само, як і монтаж формальний, цей монтаж є в кінці дуже простим, «дохідливим».

Отже, приймати такий підхід до виконання завдання — це величезний ризик, величезна ставка. Довженко зі сміливістю справжнього майстра поставив цю ставку і виграв її.

На перегляді фільму в деяких речах «Звенигори» був визнаний «національним» фільмом.

Я думаю, що це не так. Таке твердження — природний наслідок враження від дійсно витриманого національного оформлення мовлення.

Я вважаю, що «Звенигора» — фільм більше ніж національний. Це фільм інтернаціональний Його зміст, наявний і простий — боротьба людства з експлуатацією більшості меншістю, з власної темрявою, за кращу долю, за свої людські права, за соціалізм, за комунізм — через перешкоди, через страждання, жертви і, нарешті, через знаряддя праці та індустрії, до сонячного майбутнього, — це зміст, хіба він тільки український? Коли ж деяким могла подобатися «національна романтика» фільму, то невже вони не помітили їдкого сарказму Довженка в сторону цієї романтики

На перегляді один з товаришів заявив свою радість з приводу того, що «Звенигору» поставив «член Вапліте[41]».

Я не маю наміру цю радість псувати питанням — чому Довженка в Вапліте? Нехай люди радіють. Адже Вапліте організація літературна, і невідомо, що т. Довженко дасть, як письменник. Як кінорежисер, він іде в лівому плані будівництва мистецтва кіно, разом з Ейзенштейном та ін.

Перед Довженко — безмежні горизонти нового мистецтва, і він показав себе рівним іншим сучасних піонерів лівого руху. Будемо чекати його винаходів.

Леонід Скрипник[42]

Нова генерація. 1927. №3. Грудень. С. 56–58.

Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ

Відомий французький художній критик й кіноробітник тов. Леон Мусінак, підчас свого перебування в Києві на Жовтневих святах, відвідав ВУФКУ й докладно ознайомився з його роботою. Гість переглянув кілька фільмів. З фільмів ВУФКУ особливе враження на нього справила остання картина роботи режисера О. Довженка й оператора Б. Завелєва — «Звенигора». Л. Мусінак вважає цей фільм величезним кроком радянського кіно вперед<…>

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 14.

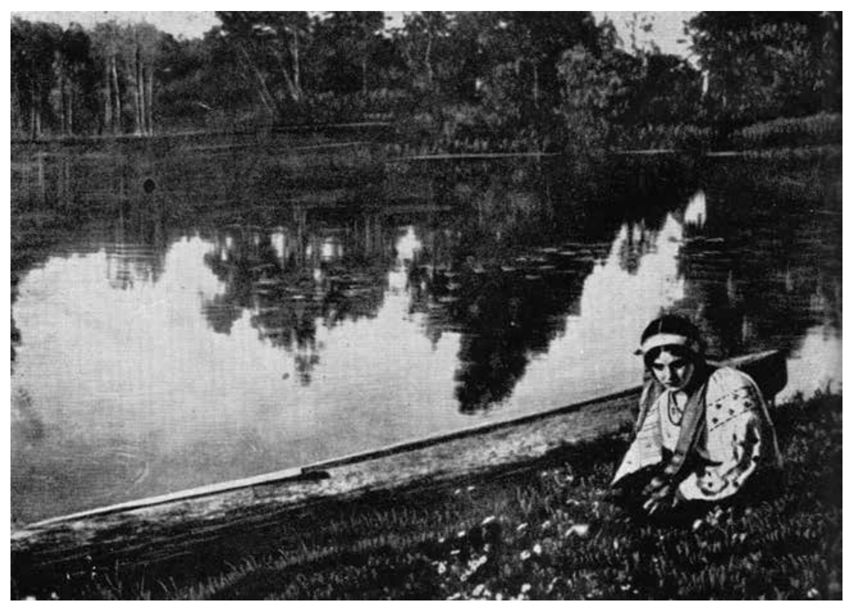
---

[41] Вільна академія пролетарської літератури (ВАПЛІТЕ) — літературне об'єднання в Україні. Виникла у Харкові, існувала з січня 1926 до 28 січня 1928. Приймаючи офіційні вимоги комуністичної партії, в питаннях літературної політики ВАПЛІТЕ займало незалежну позицію і стояло на засадах творення нової української літератури кваліфікованими митцями, що ставили перед собою вимогу вдосконалення, засвоєння найкращих здобутків західноєвропейської культури. Лідером організації був М. Хвильовий. До складу організації входили: М. Яловий, А. Любченко, О. Досвітній, М. Куліш, М. Йогансен, Г. Епік, П. Тичина, І. Сенченко, О. Слісаренко, П. Панч, М. Бажан, Ю. Яновський, Ю. Смолич, І. Дніпровський, О. Копиленко, П. Шатун та інші. В 1927 — ВАПЛІТЕ видавала журн. «ВАПЛІТЕ».

[42] Леонід Гаврилович Скрипник (псевдонім Левон Лайн; 1893–1929) — письменник, за фахом інженер. Член літературного об'єднання «Нова Генерація».







Громадський перегляд нової картини ВУФКУ «Звенигора» в Києві

Цими днями в приміщенні ВУФКУ відбувся громадський перегляд картини «Звенигора» — яку поставив за сценарієм Йогансена та Юртика режисер О. Довженко.

В перегляді картини брали участь Київські письменники, робітники преси та інших організацій.

Після перегляду виступали тт. Савченко[43], Токар, Антоненко-Давидович[44], Ярошенко[45], Якубовський[46] т. і., які характеризували картину з таких боків. Картина уявляв собою нову епоху в практиці радянської кінематографії. Картина як з соціяльного, так і з мистецького боку велике досягнення. Вона приступна для масового

[43] Яків Григорович Савченко (1890–1937) — український поет, літературний критик та публіцист. В 20–х роках працював у київських газетах «Більшовик» і «Пролетарська правда», з 1929 року — редактором у ВУФКУ й на кінофабриці (1931–1933). У цей же період викладав теорію драми, сценарію і літератури на сцен. та реж. ф-тах Київського кіноінституту. В 1933 — був звільнений як з викладацької, так і з редакторської роботи «за протягування націоналістичних поглядів». Був репресований.

[44] Борис Антоненко-Давидович (справжнє прізвище — Давидов; 1899–1984) — український письменник, перекладач; член літературної організації Ланка-МАРС; дослідник проблем розвитку й культури української мови. Був репресований.

[45] Володимир Мойсейович Ярошенко (псевд. — Воляр, 1898–1937) — український поет, прозаїк, драматург. Навчався в Київському комерційному ін-те. В 1919 — працював в українській секції Всеукраїнського вид. Належав до літературно-художньої угруповання символістського напрямку «Музаґет» (1919). Входив в літ. орг. «МАРС», «Плуг», «Ланка». У 1923–1924 — зав. від. «Голос села» в газ. «Більшовик», в 1924–1925 — відп. секр. ред. журн. «Глобус», зав. Київського будинку літераторів. Надалі — ред. і зав. сцен. від. Київської к/фабр. ВУФКУ. Був репресований. 26.02.1933 — заарештований органами ГПУ. Однак за відсутністю складу злочину через два місяці відпущений. Повторно заарештований — 3.11.1936 і 13.07.1937 Військовою колегією Верховного Суду СРСР на закритому засіданні в Києві засуджений до розстрілу. Реабілітований посмертно 13.09.1962.

[46] Фелікс Болеславович Якубовський (1902–1937), український літературознавець і критик. Закінчив Київський ін-т народної освіти і працював у Київ. філії Інту літератури ім. Т. Шевченка. Належав до літ. орг. «Жовтень», пізніше до ВУСПП. Звинувачувався у приналежності до «Польської революційної організації». У 1937 — заарештований і розстріляний 25 вересня. 9 грудня 1957 — посмертно реабілітований.

глядача. Наша критика після перегляду цієї картини мусить одверто оголосити досягнення українського кіно.

«Звенигора»

Фільм «Звенигора» випущено в прокат і незабаром його демонструватимуть на кращих екранах СРСР.

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1927. №29(70). 27 грудня. С. 15.

Відкрите засідання Вищого Кіно-Репертуарного Комітету з представниками літерат. і громадськ. організацій та преси в справі фільму «Звенигора» реж. О. Довженка

Тов. Довженко попереджує, що демонструвався чорновий, так званий робочий примірник картини; вона ще трохи не закінчена, особливо в двох останніх частинах, через те, що з картиною ВУФКУ дуже спішило.

Тов. Майський[47]: Режисерську роботу Довженка можна ставити поруч з роботою Ейзенштейна; композиція кадрів імпресіоністична: кадри зворушують глядача: український глядач ніколи не міг сподіватися побачити те, що він бачив. Розкол села-темного, з дрібними інтересами блискуче показаний на легендарному тлі. Фільм зроблений чудово.

Тов. Микитенко[48]: Значіння картини не вичерпується словами т. Майського, її ідеологічний зміст, її суть, «душа» заховані глибше. Ми бачили цілу Історію України, ми бачили її консерватизм в різних проявах; хід розвитку України закінчується індустріалізацією, фізкультурою, робфаками; ідеологічне її значіння колосальне. Такої картини ще не було на Україні; вона буде зрозуміла для всіх, і для

[47] Михайло Семенович Майський (Булгаков) (1889–1960) — український письменник. З 1920 — виступав як прозаїк, друкував оповідання в газеті «Пролетарій» (м. Харків). Був членом «Гарту», «ВАПЛІТЕ».

[48] Іван Кіндратович Микитенко (1897–1937) — український письменник і драматург.

інтелігенції і для мас. Але треба відмітити, що є в неї і заскладні символи. Треба дати більш написів. Монтаж картини задовольняє.

Тов. Л. Скрипник: Не треба говорити за Ейзенштейна; досить зараз говорити про роботу Довженка, це перша українська національна картина. Справедливо назвали її автори кінопоемою. Це справжня історія України, глибоко відображена в кадрах картини.

Тов. Слісаренко[49] розглядав картину не як «спец», а як споживач кіно; він не розглядає її технічних хиб; можливо, що вони й є, «я скажу, що на фільм дивишся з захопленням, — він не скучний. Ні одна синтетична картина, що ми їх бачили на екрані, не зворушує так, як «Звенигора», напр., яка проста, звичайнісінька сценка «мобілізації»! На картину дивишся без утоми, це справжній «бойовик»».

Тов. Соколянський: Довженко підійшов до межі свого режисерського майстерства: більше й краще він сказати не міг своєю картиною. Він тримав глядача в весь час в полоні своїх образів.

Тов. Гуревич: На фільмі Довженка молоді режисери мусять вчитися, як робити картини, вона шедевр. В ньому дивним образом поєднується форма, зміст і чудові деталі. Ми вперше бачимо в картині українського кіноактора: «Березільці» з великим успіхом зробили «вилазку» в кіно і їхня гра перемога актора; він уже вміє переживати, він уже відчуває фальш, він уміє подавати свої почуття, хоч Свашенко й Подорожний грають в кіно в перший раз, але їхня гра велике досягнення акторської техніки. Можна вчитися акторському мистецтву, бачачи їхню гру.

Тов. Стамо: Це перша революційна картина, яка справляє велике й глибоке враження. Не треба боятися, що маси не зрозуміють зміст. Довженко вперше зужив у кіно конструктивного стилю. Зараз маса вже дійшла до зрозуміння цього стилю. Напр., проекти «Будинку Держпромисловості» спочатку були не зрозумілі, казали, що з цього вийде казарма. Зараз же будинок приймають гарно. Кожний уже розуміє, що в основі конструкції лежить доцільність. В картині можна бачити кращі зразки всіх індустріальних побудов — можна бачити ввесь Донецький Басейн; перед очима глядача проходить в концентрованім вигляді відродження нашої

[49] Олекса Андрійович Слісаренко (справжнє прізвище — Сніцар; 1891–1937) — український поет і прозаїк. Був репресований.

індустрії. Це буде мати у робітничий масі великий успіх. Можливо, що картина в другій половині публіки викличе непорозуміння. Шлях Довженка — справжній шлях революційного кінорежисера. Можна побажати ВУФКУ злізти зі старих рельс і сприяти режисерам утворювати нові форми фільмів, як «Звенигора».

Тов. Ковальов: Це великий національний фільм. Його можна порівняти до «Нібелунгів». Але «Нібелунги» не підходять до сучасності, а цей фільм це робить, в цьому його велике значіння. Тут уміло й глибоко українська історія поєднана з нашою сучасністю. Це не тільки художній, але й науковий фільм. Тут дано бухгалтерський баланс за 300 років української історії.

Тов. Поліщук[50] більше за 1000 років… тут і актив і пасив українського народу. Тут все зачеплене от свяченого ножа, до потягу; тут режисер уводить глядача через легенду в червону дійсність. З боку форми робота режисера геніальна. Це через те, що режисер учув ритм кожної доби. Чудові окремі картині — збір урожаю, ворожіння польові роботи, типаж, натура, знімки все це чудово зроблено. Режисер зрозумів думку авторів (він співавтор).

Тов. Епік[51] пропонує надалі не називати ніякої картини ВУФКУ «бойовиком», залишивши цю назву тільки «Звенигорі». З такою картиною не соромно вийти й закордон — до міжнародного пролетаріяту. Це не солодкий, звичайний фільм попереднього виробництва, а суто революційним фільм. Це перший фільм на Україні. Це пісня мускулатури, пісня праці, революційних досягнень. Кінець фільму зроблено чудово; селянин, консерватор найшов спільника в машинах. В ньому ми бачимо розрішення питання про процес революції, в ньому ми бачимо зараз нову епоху з новими людьми.

Тов. Яновський[52] згадує про жахливі, неймовірні обставини роботи Довженка на кінофабриці. Оператор з 20–ти річним стажем

---

[50] Валер'ян Львович Поліщук (1897–1937) — український письменник, поет і прозаїк, літературний критик і публіцист. Був репресований.

[51] Григорій Данилович Епік (1901–1937) — письменник, сценарист. Автор кількох романів і повістей. Друкувався з 1923 р. Був репресований.

[52] Юрій Іванович Яновський (1902–1954) — український поет та романіст. Один із найвизначніших романтиків в українській літературі першої половини XX століття. Також редактор журн. «Українська література» та військовий журналіст.

казав дирекції, що так працювати, як цього вимагає Довженко він не може, що Довженко «зажене в могилу», що так не робили за весь час. Довженко примушує його «знімати пісок» та робити поза фокусні зйомки. Треба відмітити велику впертість режисера в подоланні всяких труднощів. Його твір — наслідок великої роботи.

Тов. Б. Ліфшиць говорить що для знімання Дніпрельстану не можна посилати нікого, крім Довженка.

Тов. Поліщук. Довженко дав живу Радянську Україну, показав індустріалізовану Україну; зараз можна сказати, що Україна — це не хутір, не шаровари. Добре робить режисер, коли веде діда пити чай; він хоче зогріти його тепленьким трунком.

В постаті старого, що копає могили, ми бачимо сатиру на цих, що копаються в минулому і не бачать великого сучасного, не бачать боротьби за визволення. Це великий фільм. Образи — чіткі, красиві; картина лишає міцне враження. Одне можна закинути фільмові — це його фрагментарність, розкиданість епізодів, його незакінченість, але це провина сценаристів.

Фільм «Звенигора» — перший український Радянський фільм. Треба подякувати Довженкові й революції, що дала такого режисера.

Тов. Логінов відмічав одностайну позитивну оцінку картини; це вказує, що вона дає всім одне враження. Картина своєю цінністю буде виховувати робітника від станка. Але не тільки робітника, а й критика; вона прокладає нові шляхи в кіно. До останніх часів бились над питаннями можливостей кіно і почали були вже гадати, що вони вужчі за можливості літератури, що вони вже не такі широкі, як можна було гадати й бажати. Так можна було гадати до сьогоднішнього дня. Зараз ми певні, що цим фільмом режисер розбив стіну недовір'я до кіно, він показав його можливості. Треба відмітити, що Довженко дає лише другу (або третю) картину і вже найшов свою форму.

Тов. Савчук: «Звенигора» дає певний напрямок кінороботі; треба відзначити її як картину високої якості. Довженко — Радянський творець. Треба йому подякувати від імені ВУФКУ за його талановиту роботу.

Тов. Христовий: Довженко дав не буквально те, що задумали автори сценаристи. Довженко поглибив ідею сценарію, зробив його

знаменитим; він дав історію України; він показав, що в її історії в дві сили; що борються між собою — одна тягне назад, друга — вперед; на всьому протязі фільму з майстерством художника режисера він показав боротьбу цих сил і те, як перемагав та, що тягне вперед. Коли до цього моменту між ВУФКУ і громадськими мистецькими організаціями не було повного порозуміння в роботі, то фільм Довженка мусить повалити цю штучну стіну між ними.

Тов. Маркітан: «Звенигора» — реалістична картина і лишає гарне враження. Фільм не закінчений, це так — і тому, що наше будівництво ще йде, ще не закінчилось. Він має перспективи; кінець тягне кличе вперед.

Довженко має великі заслуги.

Проте, треба сказати, що є в картині деяка невиразність, наприклад, замало показано, що Україна має не тільки селянка й пролетаріат. Картину треба демонструвати в місті й на селі.

Збори ухвалили:

Вважати кінофільм режисера О. Довженка — «Звенигора» за найкращий так з технічного, як і з ідеологічного боку твір виробу ВУФКУ.

Рекомендувати фільм до демонстрування по всіх екранах УСРР.

Нове мистецтво. 1928. №1(71). 3 січня. С. 12–13.

Новий шлях ВУФКУ

(«Проданий апетит», «Звенигора»)

<…>

«Звенигора» — це справді «Україна минулого, сучасного й майбутнього».

На екрані проходять картини, хороші й погані, з історичного життя українського. Поза фокусом виростають перед очима часи панування варязьких князів. Щось рідне Нібелунгам, але й не Нібелунги. Далі Гайдамаччина, поляки. Що далі — сучасна нам партизанщина на Україні і «нينька — Україна» закордоном. Кінець «Звенигори» — Україна майбутня, Україна електрифікована, «омоторена», індустріалізована. Справжній апофеоз праці й людського розуму.

І всюди — дід, сивий метушливий дід. Він усе бачить, на все дивиться, все знає. «Було колись. На Україні…». На «Звенигорі» закопані скарби. Він знає, як їх узяти. Треба тільки вміти. І от ходить, шукає, риє. А під самим носом його летить нестриманим потоком життя, сміється з нього. Промайнула Гайдамаччина, закотився тризуб. Уже на ланах торохкотять трактори, і чугунка настирливо кричить дідові у вуха: «не так, не так». Нове життя молоде, зелене, з рейок підхоплює діда, хвилею несе на собі, у вагоні, кудись у нові краї, а в дідових очах миготить усе те саме уперте, старе, віковічне: «Було колись. На Україні…». І ніяк його звідти не виженеш. Таке вперте, старе… Хочеться кричати, бо ж цей дід живе і ходить навколо нас усюди: «Діду, діду! Схаменися. Подивись навколо. От вона — золота, молода Україна. Старе не вернеться. Ти чуєш: гуде земля. Це йде єднання праці й науки. Прокинься ж, діду…».

Фільм «Звенигора» яскраво більшовицький своїм спрямованням, національний що до сюжету й змісту — і соціально-романтичний. Але це не шкодить. Монолітність усього фільму, пов'язаність його окремих частіш одною думкою, рівномірне зростання потенціальности, чудове окреслення персонажів, — усе це якось мимоволі впадає в око, спиняє увагу. Є маленькі огріхи на майже бездоганному тлі. Але є й гідні Гомера сцени.

Виняткова оригінальність фільму відразу приголомшує глядача, мозок якого, приспаний старозавітними традиціями, не може швидко орієнтуватися в цілком нових для нього формах витворення. Але напружена увага не спадає до самого кінця.

Режисер О. Довженко виявив дивовижний задум й силу, виїмкове мистецьке виконання, ідеологічну витриманість. На диво дібраний персонаж. У Тимоші, генералі та дідові артисти Надемський та Свашенко створили справжні типи. І всім — великим та малим робітникам фільму — честь і хвала.

Цими двома фільмами ВУФКУ завойовує собі почесне місце серед нашої й закордонної кінематографії, і треба побажати, щоб і надалі українська кінематографія йшла тими шляхами, що їх проказує бадьора думка пролетаріяту в спілці з наукою. І ще один симптоматичний, цікавий момент: в обох фільмах і режисура, й артисти, і весь живий матеріал — майже вся українська молодь, наші

робітники. Це дозволяє думати, що обережно підходячи до використання своїх можливостей та надбань, при глибокій роботі, самокритиці та самооцінці ВУФКУ зможе створити нову світову країну фільму — УСРР.

П. Лозієв

Нове мистецтво. 1928. №1(71). 3 січня. С. 14–15.

Навколо «Звенигори»

На громадському перегляді в Москві фільм «Звенигора» мав великий успіх. ВУФКУ одержало пропозиції від закордонних кінорганізацій продати їм «Звенигору».

[Ред. ст.]

Радянське мистецтво. 1928. №1. 16 січня. С. 15.

ВУФКУ

Про «Звенигору», видано спеціальну брошуру присвячену випуску фільму «Звенигора». У ній зібрані кращі статті українських літераторів про цей фільм, а також представлений режисером (О. Довженко) аналіз роботи над своєю поставою.

У Москві в кіно «Ермітаж» відбувся громадський перегляд «Звенигори», де були запрошені кіноробітники. Фільм мав хороший успіх і визнано його одноголосно величезним досягненням радянської кінематографії<…>

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1928. №2(72). 10 січня. С. 14.

О «Звенигоре»

Издана специальная брошюра, посвященная выпуску фильма «Звенигора». В ней собраны лучшие статьи украинских литераторов об этом фильме а также дан режессером (О. Довженко) анализ работы над своей постановкой.

В Москве состоялся общественный просмотр «Звенигоры», на который были приглашены киноработники московских

киноорганизаций. Фильм признан большим достижением советской кинематографии.

[Ред. ст.]

Театр, клуб, кино. 1928(129). №28. 18 января. С. 17.

Про «Звенигору»

Видано спеціально брошуру присвячену випускові фільму «Звенигора». У ній зібрано найкращі статті українських літераторів про цей фільм.

В Москві у кіно «Ермітаж» відбувся громадський перегляд «Звенигори», де були запрошені кіноробітники. Фільм мав добрий успіх і визнано його одностайно за величезне досягнення радянської кінематографії.

[Ред. ст.]

Кіно. 1928. №1(37). Січень. С. 16.

Нотатки

«Звенигора»

(Сценарій М. Йогансена та Юртика, режисер О. Довженко, художник В.Г. Кричевський, оператор Завелєв).

Ми не звикли про кінематографію говорити серйозно. Вона, мов та втируша настирлива, стояла досі в передпокої, і її презирливо звали «театром для дурнів», їй не вірили, «коли вона говорила про своє майбутнє. Її штовхали, коли вона продиралась наперед: — «нахабне байстря!» До неї принципово не хотіли звикати, як до порядної людини.

Зокрема це стосується України. Бо ж українська кінематографія народилася на світ пізніше за кіно Китаю. І то спершу народилася де-юре, не встигши народитися де-факто. Тому то й фактами вона похвалитися не може. Факти ці існували в справозданнях ВУФКУ й на сторінках журналу «Кіно», факти, що, на жаль, не мали реальної ваги, хоч і мали, часом, голосні назви.

Дуже поволі, поодинці, часом навіть і цілком випадково йшов український культурний робітник до роботи в кіно, що стояло осторонь до битої дороги української культури.

Українська громадськість не знала кінематографії, цього напівмистецтва, напівтехніки. Вона не мала тих технічних знань і звичок, що монополістами їх були старі спеціялісти передреволюційної російської кінематографії. Російська буржуазія, що посідала всі засоби виробництва на Україні, мала й кінематографічну індустрію в своїх руках. І продукти кіно, ці продукти технічно-ідеологічного порядку, могли творити агенти лише цієї буржуазії, й ніхто інший.

Українська буржуазія не виховала своїх кінематографістів. Українські ж трудящі й поготів! І тому інерція російської буржуазної кінематографії, інерція російських буржуазних кіно-форм тяжила над кінематографією України.

Творчий кіно-процес характерний тим, що останнє рішуче слово в ньому має режисер. Режисер дає остаточний продукт. Хай решту щаблів цього процесу заповнює радянський літератор, маляр, оператор і, навіть, актор, але всі їхні прагнення нерадянський режисер може звести нанівець. Отже, боротьба за українського радянського режисера, за цього диктатора й завершувача кіно-процесу, є боротьба за український радянський фільм.

В цій боротьбі (будьмо одверті!) ми зазнали більше поразок, ніж перемог. Такою поразкою був і «Тарас Шевченко», і «Тарас Трясило». Незважаючи і на українську тематику, і на українську (часом навіть аж надто українську) натуру їхню, вони довели, що неукраїнський режисер, себто той режисер, що знає Україну лише з географії Іванова, не може, органічно не може дати потрібного нам фільму.

Режисер іншого фільму ВУФКУ «Звенигора» — Олександр Довженко, та й самий твір його — величезна несподіванка для української культури. «Звенигора» поставила шкереберть українське кіно, яке досі ще робило старанні акробатичні вправи, щоб встояти на голові, не бажаючи твердо стати на ноги, на реальний, конкретний ґрунт радянської України.

Перша й найбільша заслуга «Звенигори» — це її безпосередня зв'язаність з тим ґрунтом, на якому вона виросла. В ній буяють ідеї

нашого дня, вона — твір сьогоднішньої людини, ліричний, найліричніший твір людини «неліричної» доби.

Коли рекомендують кінематографію, то, звичайно, кажуть: — Ах, це найоб'єктивніше мистецтво! — І чомусь запевняють, що оця славетна об'єктивність і є її найбільша заслуга перед сучасністю. Вся, нетерпима щодо інших, теорія лефівського «кіно-ока» (Дзига Вертов) і побудована на тому, щоб усунути активного суб'єкта та його індивідуальну волю від продукта кінематографії. Об'єктивність кіно-хроніки, цей вигляд своєрідного кінорепортажу і — «нема бога, окрім бога!»

Заперечувати сьогоднішність «Звенигори» не насмілиться ніхто. Про її соціяльну вагу сказано багато. Але ж «Звенигора» — це як найсуб'єктивніший твір у кращому розумінні цього слова! «Звенигора» реабелітує кіно-творця, кіно-режисера, як творчу й активну силу. Вона не ставить законів і приписів, вона відшукує в гамі кінематографічних способів такі ноти, які досі ще не бриніли.

В сценах слав'яно-варязьких, у сценах, повитих туманом легендарної історії, не шукайте побожної об'єктивности історика, що спиняється перед тим, чого помацати він не може, не шукайте також і дитячої віри старих сільських дідів. Довженко «нахабно» дивиться на історію, віє іронічно примружує очі, вплітаючи в трагедію дідової легенди гротеск і буфонаду.

Навіть у цій легенді, що вкладена в уста старого діда, ми бачимо іронічну посмішку сьогоднішньої людини, тактовну й не настирливу посмішку.

Вона, «Звенигора» оця, суб'єктивна наскрізь. І щастя, величезне щастя її, що суб'єктивність тут якнайщільніше, якнайглибше підійшла до суб'єктивної правди наших днів.

Наївні слова 18-го року про «колективну творчість» тепер уже майже забуто. «Звенигора» ще раз велично довела, що може творити суб'єкт для колективу і від колективу. І саме тому цей суб'єктивний твір «Звенигора» є якнайбільш колективістичний та колективний. І саме тому «Звенигора» не фільм, як це слово звикли розуміти, а поема, не репортаж, а лірика. Висока кінематографія.

Кінематографія в «Звенигорі» — це гнучка та різнобарвна система способів, це все багатство кінематографічної техніки,

скероване до того, щоб якнайповніше виявити той різнобарвний і в той же час монолітний міст, що його в фільм укладено. Не спосіб сам для себе, а спосіб для найглибшого виявлення змісту. І тому — від реалістичних кадрів (проводи на війну), через символіку сцен слав'яно-варязьких, до експресіоністичного монтажу хронікальних моментів (радянська індустрія).

Кажучи про Довженка, не можна не згадати й за проф. В.Г. Кричевського — винахідливого, культурного, з глибоким смаком та відчуванням кінематографічности художника, що оформлював декорації цього фільму. Оператор Завелєв, що фотографував «Тараса Шевченка» й якого ми досі знали за не досить сміливого, занадто «естетного» та обережного митця, примусив свого кіно-апарата служити сміливому, зухвалому навіть часом, задумові режисера. Служити не за страх, а за совість. Бездоганно служити.

Перший український фільм створено. І це велика перемога всієї української радянської культури.

М. Бажан

Життя й революція. 1928. Книжка І. Січень. С. 110–112.

«Звенигора»

Редакция «Нового Лефа» дает рецензии т. Перцова место в первую очередь по следующему основанию.

Тов. Перцов впервые сдал эту рецензию в Киногазету. Секретарь ее т. Загорский вернул ему рецензию, заявив, что печатать нельзя, ибо картина «Звенигора» представляется редакции спорной и она еще не знает, что о ней скажут рабочие. В первую же очередь редакция предполагает выступить не со статьей, а провести анкету о «Звенигоре» среди ответственных киноработников.

Редакция «Нового Лефа», ценя в первую очередь именно новизну, спорность и дискуссионность картины, считает необходимым говорить о «Звенигоре», не дожидаясь официально обязательной оценки.

Впрочем, это горе не только кинопечати, беспомощно озираться, не зная, что и откуда процитировать, когда перед глазами возникает явление, не укладывающееся в штампы предписанных оценок.

Новая украинская картина «Звенигора» — вещь внезапная, неожиданная, непредусмотренная. Как кинематографическое целое картина не построена, местами затянута, местами как будто не закончена.

В картине взят исторический охват чуть ли не за два века, действие проведено через Февральскую и сквозь Октябрьскую революцию, история Украины рассказана вплоть до сегодняшнего дня.

Как видим, объем материала почти невероятный, под тяжестью этого материала можно лечь костьми.

В картине как раз и поражает та легкость, с которой сдвинуты и припасованы друг другу огромные исторические глыбы. От легенды о кладах, зарытых в украинской земле в эпоху гайдамаков, до современной украинской белогвардейской эмиграции в Праге — таков этот марш через столетия.

Как будто не подозревая о трудностях этого перехода, по-детски наивно, используя максимальную выразительность зрительного образа, режиссер соединяет и ставит рядом куски разных исторических эпох и способов восприятия. Логическая последовательность нарушена, хронологическая связь намечена редким и едва ощутимым пунктиром, а между тем в некоторых местах картина почти чудом достигает предельной эмоциональной убедительности.

Картина пленяет, как рассказ ребенка. Детская речь лишена логических связок, условных стилистических переходов, она предметна, конкретна и эмоционально насыщена, как и речь дикаря. Исследователи определяют мышление ребенка как внесинтаксическую серию зрительных образов, которые постепенно замещаются словами.

Кинематографическое восприятие таит в себе нечто общее с этим свойством первобытного и детского мышления.

Легендарный украинский дед появляется в толпе, провожающей новобранцев в 1914 г. Украинские дивчины плетут венки, бросают их по течению реки, пытают судьбу. «Плывет судьба». Из прибрежной осоки выходит дед, ловит венок-судьбу, гасит свечу.

Зритель принимает эти логически-несоединимые, но эмоционально-достоверные вещи.

Детские рисунки, как и рисунки дикарей, как изображения животных у примитивных охотничьих народов, потрясают своей выразительностью. Важное выдвигается на первый план, неважным пренебрегают: люди с громадными головами и тонкими, как у паука, ногами, солдаты с чудовищными саблями и султанами из перьев, повозки с исполинскими колесами… Отсюда развиваются зачатки первобытного образного письма.

Что это такое — уход от реального облика мира или максимальный воздейственный реализм?

Монтажные соединения «Звенигоры» — это попытка подлинного кинематографического лепета, который в тысячу раз вразумительнее, чем заимствованная из литературы словесная последовательность. Выраженная зрительными намеками сцена разложения армии в 1917 г., Тимошка, который сам командует своим расстрелом — «Подними штык!», обезумевший поезд, сделавший в кадре крен на 45 градусов, поезд, врезающийся в киевское восстание, возмущенный интеллигент, расплющенный в мокрое пятно, и многое, многое другое — вот уровень вершинных моментов картины.

Не хочется говорить о том, что в картине не вышло, что, учась говорить на подлинном киноязыке, режиссер еще не овладел речью, что фантастическая первая половина картины сильнее ее второй, современной части, и что поэтому картина получилась вне социального фокуса.

Мы отмечаем изобретательский риск режиссера Довженко. Трудности самостоятельной работы громадны, но только через эти трудности подлинный путь кино.

В. Перцов[53]

Новый Леф. 1928. №1. С. 46–47.

[53] Віктор Йосипович Перцов (1898–1980) — публіцист, літературознавець, критик. Працював у Наркомосі України, потім в Центральному інституті праці. Активний працівник Московського Пролеткульту (1923). З 1926 — приєднався до групи ЛЕФ. Друкувався з 1921. Співпрацював з журн. «ЛЕФ», «Новий ЛЕФ», «На літературному посту», «Радянський екран».



За кордоном про «Звенигору»

Представник американської компартії Джордж Кларк, який відвідав під час Жовтневих свят СРСР і бачив фільм «Звенигора», помістив в нью-йоркських робочих газетах велику статтю про цей фільм. Джордж Кларк вважає «Звенигору» за надзвичайне досягнення радянської кінематографії і закінчує свою статтю такими словами: «будемо сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робочій клясі знайти той «скарб», який вже знайшли робітники і селяни України».

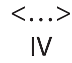
Чехословацький офіціоз «Трагер-прес» вміщує інформацію про «Звенигору», називаючи цей фільм «гімном нового часу». Робоча і кінематографічна преса у Франції теж визнає фільм «Звенигора». ВУФКУ отримало від іноземних фільм кілька пропозицій продати їм «Звенигору».

[Ред. ст.]

Радянське мистецтво. 1928. №4. 6 лютого. С. 11.

Нове мистецтво. 1928. №5(75). 7 лютого. С. 15.

Наш художній фільм



IV

Тепер зупинимося на фільмі ВУФКУ — «Звенигора».

Кажуть, що «Звенигору» мали зробити «середнім фільмом». Вийшов шедевр. Навряд чи можна вважати це за провину ВУФКУ. Ні, це треба віднести на карб мабуть самому Довженкові.

Ми навмисне присвятили стільки місця аналізі штампів у наших фільмах, щоб протиставити цим штампам фільм Довженка.

Це є чи не перший фільм ВУФКУ, де за основу взято романтичну історію, де кохання взагалі небагато важить.

Натомість сюжетним стрижнем фільму є цілий процес витку нашої країни. Фільм Довженка є глибоко-національний і в той же час марксистське витриманий.

Зважаючи на певну суб'єктивність сприймання художніх образів, ми все таки гадаємо, що мета Довженка була — показати

конфлікт між історичним розвитком України й малорухомою психологією селянства.

Дід шукає якісь загадкові скарби — життя проходить повз нього.

Скіти, гайдамаки, імперіалістична війна, громадянська — все йде повз діда, і тільки доба мирного будівництва подолала його — він кидає шукати мрійні скарби і втішається реальним радянським чаєм.

Увесь фільм побудовано на протиставленні двох світів — громадського життя й індивідуального життя діда.

Якщо, малюючи діда, Довженко знайшов відповідні м'які, трішки гумористичні тони, що цілком задовольняють наші вимоги до цього типу, то центр ваги лежить, безперечно, на відповіднім освітленні громадського життя нашої країни.

Дуже показовим є те, яким саме способом Ол. Довженко характеризує ту чи ту суспільну добу. Безперечно, тут він знайшов нові, досі незнані, способи естетичного впливу.

Прекрасно розуміючи, що подати натуралістично гайдамаків — буде справжньою вампукою, на зразок чергового «Тар. Трясила», Довженко пародує стиль козацький і перших кілька кадрів подає т. зв. «лупою часу», тобто проектує на екран неприродньо-повільні рухи гайдамаків. Кілька кадрів загальмованих досить для того, щоб увесь епізод цей було сприйнято під міцним впливом перших, так би мовити, лейтмотивних кадрів.

Відбити таким саме способом добу скітів було б уже тривіально. І от Довженко сміливо підсилює той самий засіб загальмування й додає до цього гротескне подавання за напр., дід убиває велетнів-скітів, що дуже ретельно підставляють свої голови під сокиру дідові. У сцені напр., «обезглавлення» одного із скітів узято засіб, уже використаний Таїровим у поставі «Жирофле-Жирофля»: скітові методично відтяли голову, тим способом, яким… ріжуть дрова.

Крім цього, Довженко затьмарив об'єктив апарату вуаллю, і взагалі тонкими монтажними засобами позбавив цей епізод всякої реальності. Отож, скітська доба сприймається нами справді, мов якась казкова, феєрична давнина. За особливо вдалий, на нашу думку, треба визнати засіб знімати крізь вуаль. Це можна визнати за перенесення образу «крізь пелену віків» — на екран. Цей образ

поновлює стару, вже відому словесну метафору — для кіна вона так само є новиною, як те напр., що в одному фільмі мрії героя подається на фоні мильної баньки.

Нашу добу Ол. Довженко подає гостро протиставленою попереднім. Тут — гострі, різкі моменти, яскраве освітлення, надто динамічний монтаж.

Кількома епізодами Ол. Довженко характеризує царську владу (надто влучний кадр, до того ж логічно виправданий, — генерал, знятий знизу—персоніфікує незграбну, жандармську суть царської влади), її останні хвилини: символом виглядає тут розбитий паралічем старий генерал, що падає до ніг революційного солдата.

«Звенигору» хтось влучно назвав першим змонтованим українським фільмом. Так, його дійсно змонтовано виключно гостро: особливо цікаво, що режисер відчув потребу, характеризуючи нашу добу, протиставити її бурхливий монтаж повільнішій ритміці кадрів на попередні доби.

Особливо відчувається ця протилежна, контрастна ритміка при кінці фільму, де бурхливі кадри громадянської війни й доби мирного будівництва перебивається кадрами, присвяченими дідові.

Іноді Довженко знаходить вельми прості, але надто красномовні образи. До них треба, між іншим зарахувати такий: солдат вагається між своїм революційним обов'язком і дезертируванням. Він стоїть посеред лави солдатів, що йдуть захищати революцію. Його рушниця на плечі повертається з одного боку в другий. Але лава заважає йому крутитися і зрештою тягне за собою. Так відповідальну тезу заступлено простим, але яким гострим образом.

З типажу «Звенигори», якого тут годі детально аналізувати, звісно, перш за все виділяється постать діда, її задумано надто глибоко. Діда, що персоніфікує нашу минувшину, характеризовано іронічними фарбами. Характеризовано не випадково: Довженко навмисне зробив діда саме таким. У цій характеристиці ми відчуваємо певну Своєрідну філософію Ол. Довженка: гордощі з сучасного життя, і певну антитезу тим нашим громадським настроям, пасеїстичного типу, які надто ідеалізують нашу минувшину. Довженко свідомий того, що наша доба в історичному аспекті є вища за попередні

доби, — отже він не ідеалізує їх, зриває з них усі романтичні оздоби й примушує їх — в особі діда — піддатися нашій радянській Добі.

Такий ідеологічний підхід продиктувала радянському режисерові Довженкові гаряча любов до сьогоднішнього дня.

Широкий світогляд цілком витримана філософія історії, дозволити Довженкові охопити надто великий Історичний період, щось за 1000 років.

В усій світовій кінопродукції ми знаємо тільки один фільм, спромігся порушити псевдокласичну єдність часу, яка була досі за нормативний принцип кіномистецтва. Це знаменитий «Інтолеранс» Ґрифітса.

Довженко зумів тут винайти глибокі, вичерпливі образи. Життя змінюється — всі інші герої репрезентують громадське життя. Дід один. І не випадково: він бо символізує одвіку непорушну селянську психіку, що тільки тепер по справжньому відроджується для нового життя.

Отож, в особі діда ми маємо найглибший зразок тієї художньої синтези фактів, що в загалі позначає всю творчу працю Ол. Довженка.

Ми гадаємо, що «Звенигору» доведеться кваліфікувати як перший і глибший фільм справді радянського світовідчування.

Особливо виразно стають перед нами всі якості цього фільму, коли ми його порівняємо з тими агітками, що про них писали в І розділі нашої статті.

Зовні насуненої моралі тут немає. «Мораль» відчуває глядач, як висновок із усього фільму.

Замість будувати мораль на особистих якостях дієвих осіб, Довженко показав, як на зміну психології героїв упливає оточення, соціальні підоснови тощо. Саме цього бракувало в усіх фільмах Радсоюзу.

Авжеж це є справжній марксистський підхід до мистецтва.

І нарешті «проблему героя» Довженко розв'язав цілком по-новому. Чи знайде хтось у «Звенигорі» щось подібне до тих штампованих героїв, яких ми вище наводили? Гадаю, що ні.

І, наприкінці, треба зазначити ще одну якість фільму: він ні в якому разі не є популярний. «Звенигора» є вельми складний фільм. Над

ним треба добре й добре подумати. Глядачем часто опановує чуття «учуднення», коли він сприймає цей незвичайний естетичний і водночас соціяльно гострий об'єкт. Чи ж треба казати, що це є безперечний плюс «Звенигори»? Чи ж краще на ситий шлунок сприймати давно відомі, заяложені штампи? Складність «Звенигори» полягає саме в тому, що в ньому розроблено нові теми новими засобами. Отже, «Звенигора» належить до тих фільмів, що відіб'ються навіть на культурному рівні глядачів.

Ми простежили може трохи побіжно поступове ідеологічне й мистецьке якісне зростання продукції ВУФКУ.

Українська кінематографія після «Звенигори» заслуговує на одне з перших місць серед цілої радянської кінематографії.

Після «Звенигори» доводиться вже говорити не про завоювання якихось позицій, а про їх закріплення й детальне розроблення.

Ол. Озеров

Критика. 1928. №1. Лютий. С. 124–132.

Довкола «Звенигори»

Представник американської компартії Джордж Кларк, який відвідав в Жовтневі дні СРСР і бачив «Звенигору», розмістив в нью-йоркських робітничих газетах велику статтю про цей фільм, де говорить, що «Звенигора» надзвичайне досягнення радянської кінематографії. Крім того, статті про «Звенигору» розташовуються в чехословацькій і французькій пресі.

[Ред. ст.]

Зоря. 1928. №2(38). Лютий. С. 27.

Нью-Йорк, Україна, «Звенигора»

Цю статтю написав видатний американський комуністичний діяч, журналіст і літератор, тов. Д. Кларк, що оце відвідавши Україну, мав нагоду бачити останню продукцію ВУФКУ, зокрема фільм «Звенигора». Його думки що до інтернаціональною значіння та змісту цього фільму — незвичайно цікаві та показові. Він стверджує, що «Звенигора» зроблена на суто національному матеріялі,

орудуючи національними формами, зуміла соціяльний зміст, інтернаціональний патос піднести на нечувану досі височінь.

Місяць назад, коли я виїхав зі Сполучених Штатів, — одна з найбільш поширених газет в Америці публікувала сенсаційні відомості про те, що на Україні забито тисячі народу під час бою між селянським населенням і радянським військом. Великі заголовки сповіщали про бомбардировку Одеси матросами-повстанцями та про спалення осель і врожаю.

Жовта преса намагалася обдурити робітничі маси, не звертаючи уваги на такі абсурдні деталі, як спалення збіжжя на полі в таку пору року, як кінець листопаду.

Як представник американської робітничої преси, я радий був першій же нагоді, що дозволила мені одвідати Україну.

Я вже надіслав інформації до наших американських газет, а особливо до «Щоденних Вістей», органу американської Комуністичної Партії, то видається українською мовою. У цих листах я не тільки відкидаю брехливі вигадки буржуазної преси, — але повідомляю також про велику творчу роботу на культурному та ідеологічному фронті, що її провадить робітниче-селянський уряд. Робітничі маси Америки стежать з великим інтересом за роботою СРСР. З кожним роком в серцях і мозку сотень тисяч робітників зростає переконання, що Радсоюз є основою і захистом світового революційної руху пролетарських мас.

Самий факт, що буржуазна преса примушена поширювати фантастичні чутки, свідчить про реальність цієї загрози для капіталістів.

Моє перебування на Україні дає мені можливість допомогти відкинути обридливі інсинуації жовтої преси, не тільки засобами кореспонденції, але й поширюванням фото з високо-артистичного фільму «Звенигора», — твору талановитого режисера Довженка.

Цей фільм дає яскраве виображення великого культурного зросту радянської України.

Такі фільми, як «Звенигора» позначають початок нової епохи, не тільки в історії кінофільму радянської України, але й в історії розвитку мистецтва світового пролетаріяту.

Ваш «Гайдамака», як символ старого романтизму та лицарства, не є тільки суто-українське явище, він існував у всіх країнах, а тепер

його штучно підтримує та оздоблює сучасний капіталістичний клас, що запозичує свою ідеологію з минулого. Так для Америки прототипами українських гайдамаків є перші американські піонери і між ними славетний «батько країни» — Джордж Вашингтон.

Американські казки виспівують їх сміливість, чесноту її відважність, але буржуазні історики мовчать про їхню дійсну рол'ю в історії, їх злочини, їх пороки, те, що вони були рабовласниками й гнобителями широких мас, — усе це ретельно скривають.

В Англії, Франції, Німеччині та в багатьох інших буржуазних країнах ми знайдемо такий же історичний романтизм, поданий у «Звенигорі» фігурою «діда».

Весь фільм є символ життя і боротьби українського народу й мак загально історичне значення. Хіба забобони й страх перед католицьким священиком не виявились у тій чи іншій формі по всіх країнах?

Хіба нерозвинений Павло, натхнений від казок «діда», не персоніфікує собою найвідсталіші й темніші елементи, що підтримують реакцію по всьому світі? І чи не знайдете ви в фізіономії Клансмана (Ку-клукс-клан) або фашиста рис того ж таки Павла?

Хіба робітничий рух на цілому світі не мусить проходити через події імперіалістичної й громадянської війни з такими ж важкими втратами, як це сталося на Україні? І чи не може світова робітнича кляса зрозуміти роль Тимоша, що керує заколотом на фронті й перший простягає братерські обійми німецьким солдатам через траншеї імперіалізму? — Так, Тиміш, молодий пролетар з селян, є символ переможних бійців, що знищують традиції минулого та організують нове житія. Тому, що автор подав підвалини великих історичних подій в такому цікавому освітленні, — фільм має надзвичайне інтернаціональне значення і його високо оцінять робітники Європи, Америки та колоніальних країн.

І якщо ви покажете «Звенигору» закордоном, з її прекрасними простими, але вразливими формами, вона глибоко вилине на трудящих всього світу.

І цей фільм, що яскраво показує крах старої і народження нової України, дасть революційним робітникам правильні методи для боротьби з буржуазними традиціями.

Будемо сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робітничій клясі знайти «скарби» так, як їх знайшли робітники та селяни радянської України.

Вона покаже всім національно поневоленим народам, до якої височини може стягти культурне відродження за проводом комуністичної партії, за проводом політично і національно визволеного пролетаріяту, що, захопивши владу в свої руки, почав на згарищ старого будувати свою, пролетарську культуру, почав творити всесвітнього значіння культурні цінності, цінності, що можуть бути створені в пролетарській країні, країні бурхливого розвитку всіх галузів життя, країні, що на неї з подивом і радістю дивляться мільйонні маси робітництва, країні, що її ненавидить всесвітня буржуазія.

Будемо сподіватися, що «Звенигора» прорве кордони американської цензури і з'явиться на екранах Америки.

Джорж Кларк

Кіно. 1928. №2(38). Лютий. С. 11.

Про «Звенигору»
Творці легенд і творці історії.

В старого діда, як від кремезного коріння два деревця, зросли два онуки: Тиміш та Павло. Два онуки, та люди двох різних віків.

Один — укоханець діда, його помічник у тих магічних операціях, що їх дід пророблює, щоб знайти скарби, а другий, з того самого селянського коріння вирісши, на багато віків переріс свого діда, і не в чорній магії сільських чарівників, а в формулах алгебри шукав способу, щоб знайти скарби, заховані в рідній землі старої гори Звени, своєї старий України.

І ось про важкі шари селянства та про тих що з цього селянства росли й ростуть, що завойовують собі право зватися гордим іменем пролетаря й творити, ідучи вперед, не завертаючи назад» оповідає фільм «Звенигора».

Ідею, яку вклали в свій сценарій автори його (М. Йогансен та Юртик), режисер О. Довженко зумів так ново, так незвичайно для нашого ока показати, що вона заграла й зазвучала на екрані, як симфонія, як мітинг, як гімн.

Кінематографія, яка досі пленталась десь позаду бойового фронту української культури, висунувши цю зброю «Звенигори», відразу стала попереду і як мистецтво, і як бойовик за нову культуру та за нові форми її.

«Звенигора» знайшла цілком нові ноти клавіатури кінематографії, що на ній і досі ще багато «творців» вибренькують свого остогидного «чижик, чижик, где ты был», або не менш настирливі «кирпичики». Ці нові ноти звучали в «Звенигорі» по своєму, руки фільмаря Довженка ніде не наштовхувались на руки тих фільмарів, що теж знають контрапункт кінематографії, на руки Ейзенштейна, Пудовкіна, Клера й Ганса.

«Звенигора» цілком оригінальний твір, і його оригінальність не треба було б навіть доводити, коли б не знайшлося і тут аматорів дешевої паралелі, які кожному «енку» шукають батька «ова», не віруючи, що й в Назареті може бути дещо добре.

Звучить парадоксом те, що «Звенигора» — цей фільм більшовицької революції) ця гостро відточена зброя проти потвор шовінізму і «славних традицій минулого», проти гримас кривавої гайдамаччини нашого віку, що бруднили лице нашої сонячної України. — що «Звенигора» є глибоко національним фільмом, фільмом нації, що відроджується, фільмом нації, що будує соціалізм.

Розбираючи проблему селянства, не можна не зачепити проблеми національної розглядаючи її з погляду радянської України і саме тому не забуваючи про націоналістичну трактовку її.

Це носій націоналістичної ідеї — онук діда Павло, як той святий Юрій з оселедцем, на пофарбованому в біле коні, хоче боронити свою ідею, ідучи проти брата й обдурюючи народ, як обдурив він діда свого, скориставшись з його забобонів і темряви.

Він примушений жалюгідним блазнем вихилятися перед великопанською юрбою Заходу, щоб здобути собі грошей на нову експедицію на Звенигору, на Україну.

Ми то знаємо, що не лише іржаві козацькі ножі, закопані в Звенигорі, ваблять його туди, але дід, безпорадний в своїй мудрості віковий дід вірить Павлу, що вогненна сила, що незрозуміла для нього машина з блискучими очима — паротяг, не дає розкопати Звенигори, відшукати легендарні скарби.

І самогубство, мізерне самогубство це ж, кінець-кінцем, найліпший вихід із становища кожного, хоч трохи чесного з собою і не остаточно сліпого Павла, що не може повернутися назад, зліпити те, що він сам розірвав.

Які ж стосунки Павла з дідом, себто які стосунки гайдамаки-емігранти з загальною селянською масою?

Бережучи свої традиції, свої легенди, боронуючи свою історичну інерцію, селянство й синам своїм, од прадіда до діда, од діда до онука, заповідає боронити й берегти їх.

Історичні події порушують спокій і непорушність селянського життя. Чобіт царського генерала ступає на розкопану святобливими дідовими руками могилу козацької України. Войовничий російський імперіалізм розкопує цю могилу вже по-іншому, й даремно дід обурюється з цього блюзнірства. Його благання й безсилі руки не спинять паротягу, що везе на фронт царські війська, як не спинять вони озброєні вже бомбою гайдамаків, ні паротягу Радянської України, де за машиніста другий онук дідів — царський солдат, георгіївський кавалер, бунтар й ініціатор братання, комісар і робфаківець Тиміш.

Його, старого діда, беруть із собою в купе вагону, частують чаєм, він ніяково посміхається у відповідь на дружні слова…

Проблема селянства розв’язано, так просто, так щиро, так глибоко щиро рознизано.

Кінець.

Але не лише в цьому вся «Звенигора». Вона — як єдина річка, де тисячі струменів. Вона — як мозаїчна фреска, де кожен камінець цінний сам по собі.

Удари молотів індустрії, від яких дрижить и дрижатиме Звенигора — Україна, розкриваючи надра свої і віддаючи заховані там скарби, — одне з найпатетичніших місць цієї кіносимфонії.

Шматки дійсного життя, життя й нашої тяжкої індустрії: заводів, копалень, комунікації, й життя сучасного села: жнива, трактори й коси, в могутніх ударних ритмах змонтовані, творять одну з найзворушливіших частин «Звенигори».

Знову «парадокс»: суцільна, змірена до єдиної мети «Звенигора» об’єднала в собі ту найрізноманітнішу фактуру кінематографії, яку

вона досі набула. Від хронікальних кадрів індустрії, від цього своєрідного, Довженківського «кіночества», через реалістичні моменти проводів на війну, сцен Гупалівщини, до експресіоністичної лихоманки незабутніх сцен нападу на село, повороту з фронту, до символістичних, просякнених глибоким гумором та іронією сцен слов'янських та варязьких — така впевнена гама стилів і форм що її дав нам Довженко.

Почувається, що він сам прийшов до кіна від малярства. Його кіно — музичне малярство, просторінь, що рухається в часі, закутому в графічно чіткі ритми, графіка часу.

І саме оте надзвичайно сміле орудування часом і просторінню спричиняється до того, що сюжетна лінія фільму не йде простою й завжди видною течією по поверхні фільму. Вона ниряє в глиб, заходить в бічні затоки, крутиться в виру, завертаючи навіть, інколи, поворотною течією назад.

Повість про двох синів дідових лише частина загальної будівлі фільму, що основний стержень його — постать вікового діда — проходить через всі поверхи фільму, від часів сивої слов'янщини до наших гуркотливих днів.

Дід — це той, про кого «Звенигору» зроблено. Він вісь фільму. Але це не значить, що лише його сива борода мусить заповняти кожен метр плівки. Те оточення, що визначає і самого діда й вчинки його, в «Звенигорі» — найактивніший актор.

М. Бажан

Театр, клуб, кино. 1928. №31(132). 14 февраля. С. 8–9.

Перший день української кінематографії. З приводу фільму «Звенигора»

— Чи маємо ми українську кінематографію?

— Власне так. Бо є в нас централізоване кіновиробництво, бо дає воно щорічно серії нової продукції фільмів, бо працюють над тим громадяни УСРР, бо, нарешті, в кадрах фільмів ми бачимо роботу наших творчих сил — українського режисера, актора, сценариста.

Але формальні ознаки це юридична справа, вони ще не визначають суті. Географічний і етнографічний антураж картин теж ще не свідчить за «національне походження» фільму, навпаки — здебільшого вводить в оману, і оману шкідливу, даючи привід до свого роду спекуляції. І не тоді, навіть, буде фільм національним, як трактує він свої сюжети в оригінальних ситуаціях того чи іншого народу — національним революційний мистецький твір буде лише тоді, як той чи інший ідейно художній задум відображає він сюжетом, формою й прийомами виплеканими на своєрідних соціальних умовах того чи іншого народу. Коли приведе він у мистецькому творові персоніфіковані соціяльні групи до єдиного логічного висновку їхніх взаємин — пролетарської революції — тими шляхами соціальних заворушень і клясової боротьби, що своєрідні кожному народові в силу тих чи інших одмінних історичних і соціально-економічних передпосилок.

Такий твір справді національний, але не «самодовлеет» не самотравиться в соках націоналістичної омани, він не обмежений і штучними політичними кордонами. Такий твір іде в культурну скарбницю народів і лишається там, як пам'ятник, як жива наука про минуле. Але такі твори виходять тільки з рук великих майстрів, а такі майстри з'являються не щодня.

Радянська українська кінематографія переживає ще свій переддень, — переддень, що за ним буде день — день буйного розквіту. І хоч перша ластівка весни ще не творить, але вона віщує її і раз вона прилетіла, то весна буде незабаром. «Звенигора» — віщує.

«Звенигора» це подія, це національний фільм, це початок української радянської кінематографії.

Творча сміливість задуму (сценарій — М. Йогансена та Юртика) стільки ж поетично «дерзка», скільки й соціально глибока. І стільки ж величне його мистецьке перетворення й оформлення режисером Довженко.

Вкраяти тисячу літ з життя народу й сконденсувати їх в якійсь сотні образів, давши їм виразне соціяльне офарблення під чіткою клясовою координатою — це сміливо, дерзке й відповідально. Організувати це за допомогою тільки образотворчого матеріалу, без послуг навіть фабули, на самому внутрішньому сюжетному

напруженні, в оригінальних символах перетворення — це майстерство. Поетичність мови образів фільму й поетичність самого задуму сценарію так взаємно розуміють одне одного що в «Звенигорі» це єдине ціле, і ясно, що не було б фільму без саме цього сценарію, ні сценарію без саме цього режисерського майстерства.

Але «Звенигора» це не тільки «ревю на тисячу літ». В основі цього великого полотна лежить складний і відповідальний динамічний задум. Всю свою фактуру подає фільм як висновки із зіставлення епох. На п'ять епох поділяє він увесь свій матеріял. І характерно, що для кожної епохи єсть свій ритмічний символ, — своя формальна характеристика. Ми бачимо інтересний і цінний екскурс у відшукання формальних ритмів; що відповідали б соціальній суті доби. Ми бачимо сміливий експеримент поєднати форму із змістом — із змісту зробить форму, із форми зробить зміст.

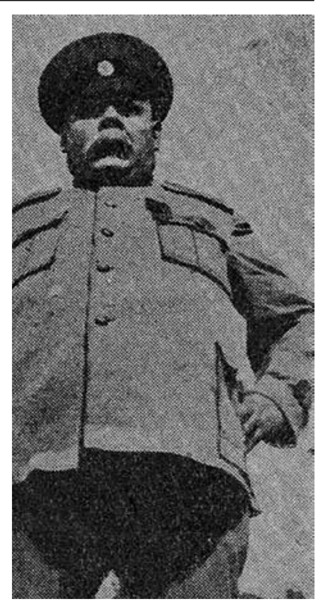
Ось — химерна казка про варягів — де спрокволький ритм фантастики поєднано з туманним віддаленням (визначення часу) і гротеском характеристики самого змісту.

Ось — лінивий, непоквапливий, але перебійчастий, ритм Гайдамаччини, що визначає коефіцієнт соціяльної динаміки тих часів. Режисер навмисне ще загальмовує і темп, щоб цим пов'язати його з романтичною казкою українського діда.

Ось — натуралістичні рухи українського села передостанніх часів —поважні, спокійні, і в роботі, і в печалі, в радощах — рухи того «дядька, що не перехреститься, доки грім не вдарить».

Але спокійну, плавку динаміку тих часів враз руйнує скажений ритм дзвону на сполох і одчайдушний тема гопака мобілізованих на царську війну, і — за тим різко міняється ввесь ритм, життя зрушує з своєї відносно статичної інерції, буйно несеться вперед, переплигує через шанці імперіалістичної війни (в шанцях — знову трохи затамовує ритм) і підкочується до динамічної катастрофи — Жовтня. Ми бачимо тут рвучкі, перебійчасті зміни ритмів — швидше, повільніше, плижки і зупинки — але все вперед, все дужче, раз-у-раз швидше, раз-у-раз чіткіше, поки, нарешті, — забринів гук машин, запульсував живчик праці — музика ритму — і тоді чітко й дзвінко, рівно й впевнено ступає вперед ритм нашої доби великих будівництв, доскональної організації…





Поема ритмів, поема соціальної динаміки часу — ось «Звенигора».

І яким чудним, яким курйозним і трагічним анахронізмом плутається під колесами соціяльної динаміки раб давніх епох — старенький селюк дідусь. Він бреде через тисячу літ, раз-у-раз обертаючись назад, і все марить про свої скарби, не знати де заховані.

Народницька казка силкується одкрити дідусеві очі й говорить, що скарби ці треба розуміти не буквально, а алегорично, що, мовляв, це — земля твоя, що вічно благословлятиме працю рук твоїх: приклади рук до землі й вона вродить і, тоді скарби плодів. Але фільм обминає цей примітив народницької мудрості й демонструє справжні скарби землі — це соціяльно організована праця. Це гімн індустрії, що біля стерна її стоїть керманичем дідів же син — пролетар.

Нові часи — нові закони, і яка мізерна дідова романтика, яка трагікомічна романтика українського зоологізму, який це регресивний чинник в процесі класової боротьби, в процесі вирішення соціяльних задач. І «Звенигора» йде війною на цю романтику, демонструє нам і долю цієї романтики в сучасному антуражі. Дідів Павло (людина 20 віку) не копає скарбів Роксани, не «пливе» і за коліївщиною, не працює й на полі, — в своїх шуканнях скарбів логіка сучасності обертає його на бандита й шпурляє на еміграцію, звідки вертає він свідомим і активним ворогом свого брата, Тимоша — «пешкою» в руках ворогів працюючих. Він сам себе заганяє в тупик, — сам себе страчує.

Національну романтику, цей рушій націоналістичної динаміки, взято під обстріл з тракторів і заводів нової України. Реальність соціяльного життя — ось те, що поборює романтику. Нова романтика — романтика індустрії — її блискуча антитеза. І яка зміна аксесуарів і антуражу, яка зміна символів — доля, що пливе вінком за водою, і поїзд, що його веде тверда рука Тимоша — «собірательного» образа дідових синів.

— Навмання й напевне

— Лірика й реалізмі

— Спрокволість і вивірений поступовий рух!

Довженко міцний реаліст. Його символи завжди глибоко реалістичні. І все, що поза реалізмом, викликає в нього лиш усмішку, глузування й сарказм. Саме — сарказм, бо він картає, бо Довженків реалізм це реалізм активний, поступовий, це реалізм конструктивного, доцільного побудування, реалізм логіки й конечності.

Фільм глибоко символічний, але символіка «Звенигори» це символіка логічної мови, організованої чинності.

Можна говорити, що забуто ще шостий ритм, — ритм визиску, що, не зважаючи на величність і накопичення матеріялу, не подав фільм ролі економічної експлуатації, що національну романтику не зв'язано з економічними й соціальними тенденціями української буржуазії цих епох, — це мабуть має рацію — але «Звенигора» це тільки «перша серія» з циклу національних картин, це лиш перша ланка з систематичних екскурсів у марксівське освітлення минулого України.

Отже фільм виключне явище, ідеологічне досягнення нашої мистецької творчості.

І досягнення формальне — бо, по за тим, що ми бачимо вдалі результати експериментів з ототожненням змісту й форми, як певного стилю доби, ще й сама чисто Формальна робота над зйомкою, організацією матеріалу й зокрема компонування та кадри ставить Довженка на чолі шеренги визначних кінорежисерів.

«Мобілізація», «Снопирушниці», «Відступ червоних», «Розстріл», «Копальні Донбасу» — хіба це не найкращі кадр з усіх фільмів, які доводиться бачити в нашій і закордонній продукції?

Довженко ще молодий режисер, ми знаємо тільки дві його роботи — обидві вдалі, але він виступає вже не тільки як виробник мистецьких цінностей, а й як вихователь кола мистців. Гляньмо на акторів, гляньмо на роботу оператора. Оператор Завелєв дає у «Звенигорі» прекрасну майстерну роботу. Завелєва ми знаємо з багатьох попередніх його праць — вони завжди були добротні й сумлінні, але порівняймо Завелєва в «Звенигорі» із Завелєвим в інших фільмах! Це зовсім інша робота! Там ми бачили хорошу, але завжди однакову, часом штамповану роботу, а тут — він виступає з оригінальними прийомами, з оригінальною методою зйомки. Він виступає прекрасним учнем Довженка. Довженко виховує.

Довженко виховує й актора. Надемський видатний і талановитий кіноактор, що виявив себе в багатьох ролях, набуває нового — міцніє, і в «Звенигорі» стає в ряди видатніших мистців, Свашенко й Подорожній, актори з доскональною Березолівською технікою, відразу майже в першій своїй роботі перед апаратом опановують специфічність гри і зарекомендовують себе, як кращі досвідчені кіноактори. Взагалі про виконавчу частину доводиться говорити, як про майже бездоганну — і Надемський (важко сказати де він кращий — дід чи генерал), і Свашенко, Подорожній, і Отава — виявили себе в фільмі як — найкраще. «Звенигора» — наше досягнення. «Звенигора» це перший цілком гарний фільм.

Це і перший день нашої кінематографії. І за ним чекаємо на день другий, день третій…

Ю. Смолич[54]

Нове мистецтво. 1928. №7(77). 21 лютого. С. 2–4.

«Звенигора»

На общественном просмотре, где «Звенигора» демонстрировалась перед квалифицированной аудиторией киноработников и представителей партийных и культурно-просветительных организаций, картина встретила двойственный прием. Единодушно сходились на том, что с формальной стороны, в отношении режиссерской изобретательности и технического мастерства картина — явление исключительное. Но тут же заявляли, что в ней много фантастики и символики, туманной и загадочной, не всегда поддающейся расшифрованию. И если картина в, своей основной идее ясна, то отдельные моменты и после Вторичного просмотра остаются не всегда расшифрованными.

В чем, все же, основная идея картины? — «Звенигора» — это развернутая на протяжении целого тысячелетия история украинского народа, страдавшего под игом чужеземных пришельцев, боровшегося за свою национальную свободу, обращавшего с любовью и надеждой свои взоры к далекому прошлому, где ему грезились сокровища

[54] Юрій Корнійович Смолич (1900–1976) — український письменник, журналіст, театральний критик. Діяч УНР. Редактор журн. «Сільський театр» (1926–1929), «УЖ» (1928–1929), «Червоний шлях» (1935), «Літературний журнал» (1936–1937), «Україна» (1943–1950).

народного духа, красота и поэзия седой старины. Эта идеалистическая романтика с большой четкостью и кинематографическое выразительностью, а местами с тонкой иронией, воплощена в образе деда (символ консервативной селянской Украины), с упрямой настойчивостью разыскивающего мифические сокровища, зарытые в «Звенигоре».

И тут же, параллельно постановщик развертывает грандиозную по размаху и силе: картину вздыбленных революцией рабочих и крестьянских масс, повернувшихся спиной к; прошлому, к дедовской вере, к наивным преданиям, строящих новую, свободную, трудовую жизнь.

Эти два основных элемента фильмы даны не в форме стройной и последовательно развивающейся фабулы, а в ряде эпизодов и кусков, внешне, как будто, мало объединенных, но всегда глубоко символичных по своему содержанию. Несомненно, что такая форма продиктована в значительной степени грандиозностью и монументальностью содержания «Звенигоры». Слишком огромная тема взята режиссером, слишком необъятно ее содержание для обычной двухтысячеметровой картины. Отсюда — необычайная насыщенность каждого кадра, выразительность и впечатляемость отдельных эпизодов.

Вместе с тем, это создает художественный лаконизм кинематографического языка, говорящего больше символами, чем сюжетным действием. Но многое в «Звенигоре», все же, целиком доходит до зрителя и оставляет большое впечатление. Так, не забудутся надолго такие кадры, как мобилизация, копны хлеба с наплывом винтовок в козлах, охваченная революционным подъемом Украина, пафос строительства, поэзия труда.

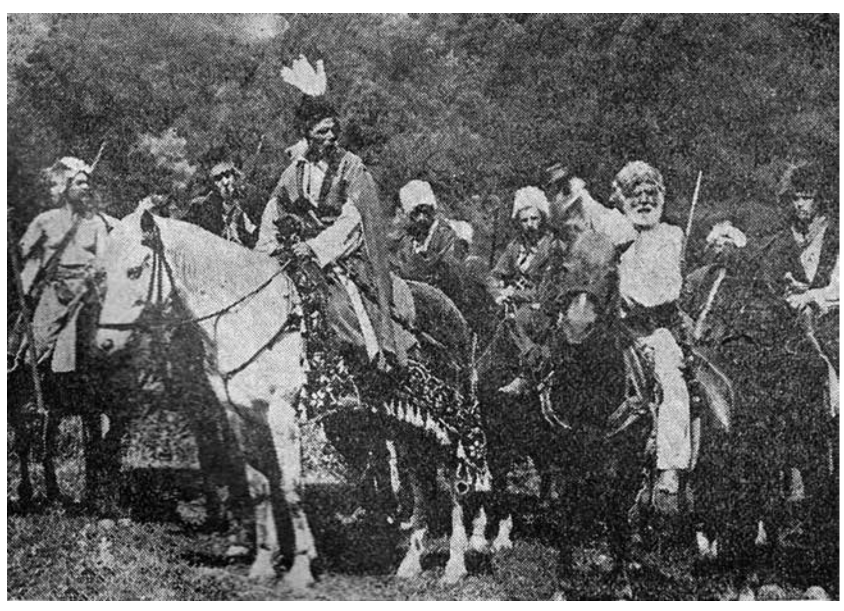
С большой выразительностью дана сказочная сторона «Звенигоры», эпизоды с варягами, слегка завуалированные, затуманенные и замедленные в своем темпе. Во всем этом многое должно быть отнесено за счет работы оператора Завелева, проявившего большой художественный вкус и техническое мастерство. Некоторые кадры «Звенигоры» составляют впечатление прекрасных фотоэтюдов.

Альцест[55]

Театр, клуб, кино. 1928. №32(133). 22 февраля. С. 12.

---

[55] Яків Борисович Геніс (псевдонім — Альцест) — журналіст. Співпрацював з одеськими періодичними виданнями «Вечірні вісті», «Театр, клуб, кіно» та ін.



Еще о «Звенигоре»

I

Группа горсоветчиков, присутствовавших на общественном просмотре фильмы «Звенигора», находит:

— Несмотря на ряд отдельных недочетов и местами недостаточную восприимчивость замысла массовым зрителем, — кинофильма «Звенигора», как по своей общественной значимости, так и по художественному оформлению, является бесспорно крупным и денным достижением нашей крепнущей украинской кинематографии.

Л. Гордон

II

Тяжко писати рядовому глядачеві про «Звенигору», бачачи її один раз. Тяжко тому, що, правду казавши, не призвичаїлися ми ще до таких картин і не можемо зразу охопити всю ту масу мистецького, що ним повний фільм. Почувається, що фільм робив художник. Особливо вражають гайдамаки в першому розділі картини; багато хисту в ілюстраціях до дідового оповідання про стародавні часи; незабутні враження на робітничого глядача справляють копальні та заводи, міць нашої тяжкої індустрії та зріст нашого сільського господарства. Від цих кадрах дхне ентузіазмом і безмежною радістю від успіху радянського будівництва. Символів у картині повно, ними показує картина, що відходить стара Україна, а на зміну їй іде Україна радянська, з паротягами, мартенами, тракторами… Звичайному глядачеві не все ясне в картині — це картина для кваліфікованого глядача, для інтелігенції, для вузівців. Отже, по робітничих клубах її слід пускати з обов'язковим вступним словом, бо інакше вона до глядача «не дійде».

А. Недзвідський

Театр, клуб, кино. 1928. №32(133). 22 февраля. С. 12.

«Звенигора» й «Тарас Трясило» за кордоном

У Парижі, в залі торгпредства відбувся перегляд двох фільмів. На перегляд були запрошені представники української радянської колонії, ВУФКУ, делегатів спілки українських громадян у Франції, редакцію «Українські вісті», представників кінопреси. Оцінка всіх, що «Звенигора» для 1928 року в радянській кінематографії така ж подія, як і «Броненосець Потьомкін» для 1926 року.

[Ред. ст.]

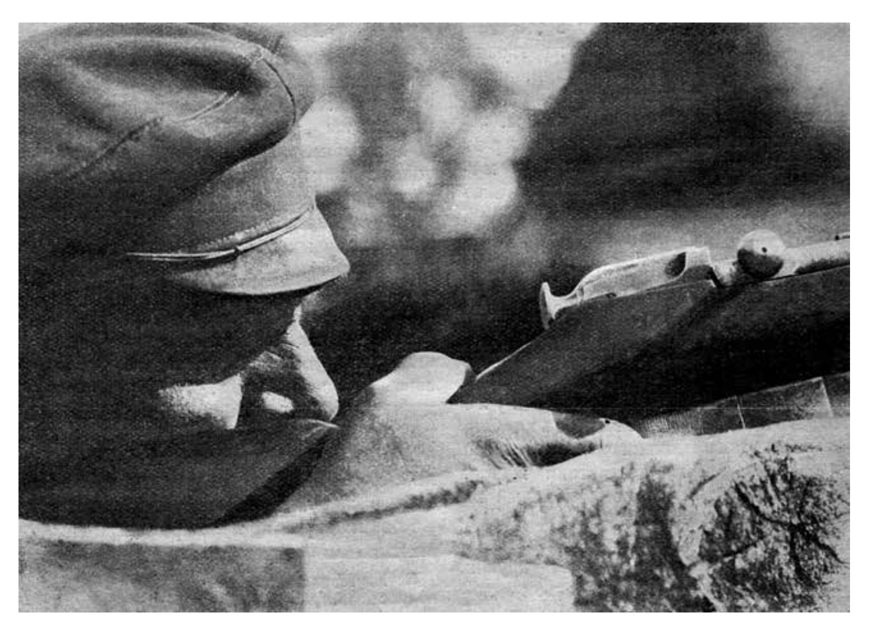
Нове мистецтво. 1928. №10/11(80/81). 7 березня. С. 15.

Об одном «эпохальном фильме», режиссерском высокомерии, «монополистах на большевизм» и о «картинах для ценителя, но не для зрителя»

Кино — одно из могучих средств классовой агитации. Сочетанием коллективного творчества сценариста, режиссера, оператора, актера плюс музыканта, при показе зрителю удачно сделанный фильм подчиняет все чувства зрителя и настраивает его психику соответственно целевой установке фильма.

Но что значит «удачный фильм»? Для кино в СССР как будто бесспорно, что «удачный фильм» — это значит, во-первых, понятная, близкая для рабочего и крестьянского зрителя картина и, во-вторых, картина, воспитывающая в зрителе идеологию класса, строящего социалистическое общество.

Стало быть, коллективное творчество киноработников всех киноорганизаций обязывает авторов кинотворчества подчинить свою работу этой генеральной установке. Стало быть, режиссер в первую очередь обязан ориентироваться в своем творчестве на рабоче-крестьянского зрителя. Этого все настойчивее требует рабоче-крестьянский зритель, не раз высказывавшийся на специальных конференциях, в прессе и пр., и это же формулировано в решениях партсовещания по кино, как важнейшая задача.



Не так, очевидно, полагает ВУФКУ, издавшее рекламную брошюру о картине «Звенигора». И совсем не так, очевидно, полагает режиссер Довженко. Послушайте, что пишет Довженко по поводу своего фильма «Звенигора»:

«Вы говорите, что кто-то из наших зрителей не понимает мой фильм? Что же делать? Не виновен же я в том, что не могу перед каждым сеансом стать перед экраном и сказать: «Зритель, если ты чего не помаешь, не думай, что перед тобой непонятная или скверная речь. Поищи причины непонимания в самом себе. Может быть, ты просто не умеешь мыслить. А мое задание — приучить тебя мыслить, смотря на мой фильм.

Если же твоя соседка (!? — И. Д.) прошепчет тебе, что «это непонятно» — вставай и сразу же, немедля, иди из него в другое кино: мой фильм большевистский» (подчеркнуто нами — И. Д.).

Неправда ли — «тирада идеологически выдержанная» и «отвечающая» ставке на рабоче-крестьянского зрителя?

Но почему режиссер О. Довженко принужден был написать эту тираду в конце своей небольшой статьи? Очевидно, высокомерное заключение режиссера должно послужить некоторым добавочным аргументом в пользу картины, помимо ее прямого действия. И это верно.

Дело в том, что картина «Звенигора» в изданной рекламной брошюре ВУФКУ именуется как «эпохальный фильм», «выступающий далеко за пределы всего, до сих пор виденного на экране» (из статьи Я. Савченко).

В переводе на простой язык это значит, что фильм «Звенигора» создает новую эпоху в кино, как, скажем, Пушкин создал эпоху в поэзии, Дарвин в естествознании, Маркс в изучении социальной природы человеческого общества и т. д.

Как видите, претензия авторов не маленькая, — претензия, так сказать, «исторически громадного значения» по выражению того же Я. Савченко и, следовательно, требует добавочных «угроз» зрителю в случае, если он… не поймет «эпохальности».

Куда там «Броненосцу Потемкину», картине «Мать» и прочим советским боевикам до «эпохального фильма» «Звенигора»! Фильма «большевистской революции» — «Звенигора», будучи показана

на экране советскому зрителю, по меньшей мере, должна затмить все до сих пор виденное на экране и вызвать небывалый спрос рабочего и крестьянина на картину.

Большевистский фильм, как мы скромно вместе с рабоче-крестьянским зрителем полагаем, и как это твердо наметило партийное совещание по кино, — должен захватить и подчинить умонастроение советского зрителя великой задаче перестройки общества на новых социалистических началах, должен показать в художественной форме при, по которым класс-гегемон, пролетариат, перестраивает человеческое общество, должен воспитывать чувство классовой солидарности и классового понимания всех сторон общественной жизни.

Большевистский фильм уже сам собою предполагает понятность, доступность и близость его классу, которому он предназначен служить.

Теперь спрашивается: как этот «эпохальный фильм», «большевистский фильм», «Звенигора» слился со своим классовым зрителем, как оценил его наиболее верный ценитель — рабочий зритель?

А ведь это лучшая проверка любого фильма!

Режиссер О. Довженко оказался прав в одной лишь части: «Зритель не понимает фильм "Звенигора"». И не понимает не «кто-то», а основной зритель — рабочий.

Мы беседовали в Харькове с рядом товарищей из активистов-рабочих беспартийных и партийных, мы беседовали с рядом квалифицированных руководителей местными партийными организациями по поводу фильма «Звенигора», и вот основной их вывод: ««Звенигора» массе непонятна, недоступна, не вызывает подъема».

А лучшим показателем такого отношения к «Звенигоре» является посещаемость рабочими картины — посещается она неохотно, несмотря на огромнейшую рекламу ВУФКУ по поводу картины «Звенигора».

Коммерчески «Звенигора» пока не оправдывает не только затрат на постановку, но и затрат на рекламу.

В чем же здесь корень зла?

По мнению Довженко, этот «корень» — в слабоумии зрителя, в его неумении «мыслить», в непонимании большевизма, а не в том, что перед зрителем «непонятная речь». А поэтому он применил «тактичный» добавочный аргумент в виде «угроз».

Очевидно, по мнению ВУФКУ, поместившего в рекламный сборник рецензию французского кинокритика Леона Муссинака, этот кинокритик больше понимает в большевизме, чем харьковский пролетарий.

Удивительнейшее понимание большевизма у издателей сборника «Звенигора»!

Однако, в чем же «корень»?

«Корень» заключается в классически выраженной формуле, которую мы услышали при беседе в харьковском отделении ВУФКУ: «Картина «Звенигора» для ценителя, но не для зрителя».

Действительно, «Звенигора» имеет ряд высокохудожественных кадров (например, проводы на войну, деревня, расстрел и т. д.), фильм показывает углубленную работу над техникой в киноделе, фильм экспериментирует, проделывает новые опыты. И в этом — ценность фильма.

Специалист кинодела примет «Звенигору», как опыт, где можно кое-чему научиться, где можно восхищаться новыми элементами кинотворчества.

И это хорошо. Будем приветствовать людей, работающих над повышением качества творческой продукции советского кино.

Но, во всяком случае, «Звенигора» остается картиной экспериментальной, картиной для «ценителя». Но и только, и не больше. Остается целиком вторая часть формулы — «картина не для зрителя». Тогда к чему же понадобилось становиться в позу эпохальности? К чему же весь этот «бум» вокруг «Звенигоры»? Зачем столько высокомерия?

Нам позволительно задать несколько вопросов.

Не дорого ли обходится нам эта формула «фильма для ценителя, но не для зрителя»?

И, может быть, следует посоветовать нашим растущим киноработникам побольше скромности и поменьше высокомерных претензий?

Может быть, следует порекомендовать нашим режиссерам (сколь бы они ни были способны) быть более чуткими к своему зрителю?

Не лучше ли перед тем, как писать хвалебные рекламные гимны, становиться в позу эпохальности и «исторически мирового значения», нашим киноработникам все-таки попытаться спросить предварительно у зрителя его оценку, поговорить не высокомерным «сверхчеловеческим» тоном с рабочим зрителем, а попросить совета и указания у этого зрителя?

Мы полагаем, что все эти «запросы» имеют ближайшее касательство к делу развития кино в СССР.

Связь творческого коллектива, производящего фильм, со своим зрителем, взаимодействие этих двух сил — основное условие успеха в развитии кино в пролетарском государстве.

Мы решительно выступаем против «барского» отношения к зрителю, мешающего развитию советского кино. Не отрицая достижений в развитии нашего кино, мы, вместе о тем, не намерены проходить мимо «установок» и «установочек» в идеологии киноработников, но существу срывающих взаимодействие киноработников и зрителя.

А тем более мы не пройдем мимо необоснованных, барски-высокомерных претензий быть «монополистами» большевизма.

Вано

Коммунистическая революция. 1928. №8. Апрель. С. 68–71.

Експорт картин ВУФКУ

Останні два тижні ВУФКУ експортувало за кордон в 10 різних країн вісім картин власного виробництва. З цих картин «Два дні» і «Звенигора» продані в Голландію, Бельгію, Латвію, Аргентину, Мексику, Канаду, Англію, Туреччину, Грецію та в Сполучені Штати.

[Ред. ст.]

Радянське мистецтво. 1928. №15. 1 травня. С. 12.

Нове мистецтво. 1928. №16/17(8687). 7 травня. С. 17.

Театр, клуб, кино. 1928. №39(140). 15 мая. С. 18.



«Звенигора»

По своей конструкции «Звенигора» — кинопоэма. В картине нет сюжета, фантазия режиссера свободно играет событиями. В этом отношении она напоминает некоторые опыты наших режиссеров в области кинопоэмы, вроде «Девушки с далекой реки»[56] и особенно — «Конца С.-Петербурга»[57] — кинопоэмы, сделанной на социально-историческом материале.

«Звенигора» — это украинский «Конец С.-Петербурга», только менее грандиозный и монолитный. Гибель старой Украины и рождение новой — вот тема фильма. В пестром хороводе кадров перед зрителем проходят эпизоды украинского эпоса и эпоса революции. Рассказы старого «Дида» чередуются с картинами сегодняшних дней, сказочное с реальным, современное с химерическим.

Режиссер Александр Довженко следовал пути Пудовкина — пути создания широких образов-символов, обобщающих наиболее характерное. Не все образы одинаково значительны, наряду с глубокими есть и незаконченные, мало оправданные тематически, но все без исключения ярко выразительны. Материал ленты строго концентрирован. Каждый кадр говорит о большом явлении, каждый человек символизирует целый класс.

В стилевом отношении «Звенигора» — плоть от плоти революционного искусства. В ней развиваются приемы Пудовкина и Эйзенштейна, их метод беспощадного реализма, их монтажное мастерство. Люди и вещи подаются с истинно новым революционным отношением. Саркастически обрисована буржуазия, добродушен смех над стариной, олицетворяемой старым «дидом», сказателем былин. Самые былины мастерски спародированы. В призрачной дымке двигаются на энране видения «дида»: богатыри, прекрасные царевны, но движения их подчеркнуты комично и условно. Тонкими штрихами оттенена нелепость сказки. Неподдельная (с первого взгляда) фантастика оказывается спровоцированной.

[56] «Девушка с далекой реки» (1927, реж. Є. Червяков).

[57] «Конец Санкт-Петербурга» (1927, реж. В. Пудовкін).

В картине много выдумки и молодого задора. Довженко не боится самых дерзких монтажных фраз; он смело переключает трагическое в гротеск.

Вообще гротескно-сатирическая часть (осмеяние старого) сильнее патетической, воспевающей социалистическое строительство. В последней хорош только ритм монтажа, бешено-быстрый в сценах вспыхнувшей революции и спокойно торжественный к концу.

Б. Коломаров[58]

Жизнь искусства. 1928. №32(1210). 5 августа. С. 7.

Українські фільми в Празі

До січня 1928 року в Чехословаччині нічого не знали про українську кінематографію. Щойно перед приїздом г. Черняка, а потім працею сталого кореспондента в Празі чеська преса починає писати про ВУФКУ.

18 квітня ц. р. відбувся в Празькім Торгпредстві перегляд українських радянських фільмів для преси і запрошених гостей. Це був перший виступ ВУФКУ на празькому та, взагалі, на чехословацькому ґрунті. Зацікавлення тим виступом було незвичайно велике, як у чеської преси, так і в чеських фільмарів. Зала Торгпредства, справді, невелика, була битком набита. Було показано уривки з «Звенигори», «Тараса Трясила», «Тараса Шевченка» та «Сорочинського Ярмарку».

Глядачі, між якими були й артист та торговельні представники, вітали деякі сцени фільмів оплесками. «Звенигора» зробила велике враження, хоча, як вже я зазначив — показано було тільки фрагменти (мобілізація та будівництво економічного життя України).

В щоденнику «Трибуна» (часопис чеських промисловців), який виходить двічі в день. И. Кучера подає коротко про зріст української кінематографії та називає фільми «Трясило» й «Звенигора» творами

[58] Борис Миколайович Коломаров (1906–1943) — один з ініціаторів руху КРАМ (кінотеатр робітничої молоді). Працював сценаристом на к/ст «Лентехфільм» і к/фабр. «Союзкіно». З 1925 року публікував кінорецензії в газетах і журн. («Зміна», «Кіно», «Життя мистецтва» та ін.)

високої кінематографічної вартості, а зокрема в «Звенигорі» визнає досягнення, називаючи його «вершком української продукції та одним з найкращих фільмів СРСР».

В щоденнику «Лідове Новини» фільмовий референт вихваляє фотографію й технічне переведення фільму «Тарас Трясило» називаючи все «бездоганним». «Звенигору» ставить за її мистецькі досягнення побіч «Матері» та «Потьомкіна» і називає його «могутньою, образовою симфонією праці та радості».

Ю. Костюк

Кіно. 1928. №9(45). Вересень. С. 2.

Навколо «Звенигори»

На громадських переглядах у Москві одностайно зазначено, що «Звенигора» є краща картина ВУФКУ й найбільше досягнення Радянської Кінематографії.

Закордонні фірми (Німецька «Деруфа», Львівська «Соня Фільм») подали пропозиції про продаж їм картини «Звенигора».

Про цю картину видано спеціальну книжку тієї ж назви, в якій особливий інтерес являють собою статті Я. Савченка та М. Бажана.

[Ред. ст.]

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. [Донецький відділ]. 1928. №1. С. 2.

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Вінницький відділ. 1928. №1. 18 січня. С. 2.

Навколо «Звенигори»

Під назвою «Звенигора» вийшла в світ книжка, присвячена фільмові тої самої назви. У книжці зібрано статті кращих українських письменників про картину. Особливий інтерес являють собою статті Я. Савченка та М. Бажана.

Недавно в Москві відбувся громадський перегляд «Звенигори», де картина мала величезний успіх. Промовці зазначили, що «Звенигора» є краща картина ВУФКУ й найбільше досягнення Радянської кінематографії.

ВУФКУ одержало пропозиції від кількох закордонних фірм (німецької «Деруфа», львівської «Соня-Фільм») про продаж їм картини «Звенигора».

[Ред. ст.]

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №1. 1 лютого. С. 2.
Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. 1928. №1. 5 лютого. С. 1.
Комуніст. 1928. № 28(2412). 2 лютого.

За кордоном про «Звенигору»

Представник американської компартії Джордж Кларк, що відвідав в жовтневі дні СРСР і бачив фільм «Звенигора» размістив в нью-йорских робітничих газетах велику статтю про цей фільм. Джордж Кларк вважає «Звенигору» за надзвичайне досягнення радянської кінематографії. Він закінчує статтю такими словами: «треба сподіватися, що «Звенигора» допоможе американській робітничій класі знайти ті скарби, що їх вже знайшли робітники та селяне України».

В останньому числі лондонської газети «Сендей Уоркер» уміщено замітку про нову продукцію ВУФКУ й зокрема про «Звенигору». Сповіщаючи, що в Парижі незабаром покажуть цей фільм, газета питає, чому Лондон не робить так само…

Чехословацький офіціоз «Прагер Прессе» містить інформацію про «Звенигору» вважаючи, що цей фільм є «гімн нової доби».

ВУФКУ одержало від кількох закордонних фірм пропозиції про продаж їм «Звенигори».

[Ред. ст.]

Комуніст. 1928. № 28(2412). 2 лютого; Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Харківський відділ. 1928. №1. 5 лютого. С. 1–2.

Звенигора

«Звенигора» — перший дійсно революційний український фільм.

«Звенигора» — робить епоху не тільки в українській, але й в цілій радянській кінематографії.

«Звенигора» — Одисея українського народу від варягів до сьогодні.

Це — голос одного табору, випадкові витяги з численних статей та рецензій про цю славетну картину.

«Звенигори» — не зрозуміють широкі маси.

Фільм не мав єдиної міцної сюжетної лінії, це — тільки експеримент, окремі частини його штучно зв'язані між собою.

Мішанина стилів та прийомів утворюють якийсь кіновінегрет. Картину зроблено ескізно, схематично, сухо, в ній нема крови та м'язів, один суцільний кістяк.

Це — голос протилежного табору.

Середини майже нема.

Навколо фільму — або захоплені дифірамби й гімни, або більшменш обережна лайка, стриманість. скепсис.

Це доводить, що «Звенигора» і є той самий довгожданий фільм, що схвилював радянське суспільство, знову притяг пильну увагу громадянства до кіно.

Бо останні Вуфківські «бойовички» тільки одвернули громадську думку од нашої кіносправи.

Тепер, дякуючи «Звенигорі», погляди знову повернулись до екрану.

Критики в лапках і без лапок нагострили пера.

Багато вже писали, й будуть ще писати.

Що ж то за картина, що навколо неї знялась така буря захоплення, лайки. найщиріших привітань і тихого шипіння по кутках?

Дуже тяжка й невдячна річ — переказувати зміст «Звенигори».

Колись у школі нас примушували писати «своїми словами» зміст якогось художнього твору, — що лишалося від твору, переказаного «своїми словами»?

Але більшість робітників картини ще не бачила. Наша мета — підготувати робітничого глядача до сприймання фільму, — отже треба знати, про що йтиме мова.

Сива, легендами оповита, в піснях оспівана давня давнина, гайдамацькі криваві часи, стародавня боротьба нашого народу з польськими панами гнобителями, з катами поневоленого селянства…

Живе серед нашого народу сива легенда про незлічимі скарби, захований десь на горі, що зветься Звенигорою.

Шукав тих скарбів старезний віковічний дід. Зустрічають його гайдамаки і разом вирушають до Звенигори — розкопувати вікові могили. А на Звенигорі — засіли поляки. Тріщать гайдамацькі випали, гупають додолу польські вояки (від того ліс Гупалівщиною і прозвали). Де ж твої скарби, діду?

Немає скарбів. Замість скарбів — вилазить з льоху потвора — католицький чернець. Жах охоплює гайдамаків. Наступають вони, оточують лиху потвору.

Вибухає ченців ліхтар падають долі гайдамаки.

А коли очнулись — ні ченця, ні скарбів…

Було в діда двоє онуків.

Павло мріяв про скарби, кріпко вірив у бога, бавився мильним бульками.

Тимошко ж працював, мав він розум живий, неспокійний і одвіку жили в ньому сумніви щодо правдивості ділової віри.

Розповідає дід Павлові, своєму улюбленцеві, стародавню легенду про чужинців-вояків, гнобителів народу.

«Давно не було, ще як ходили по нашій землі чужаки, їх вожді водили. Збирала данину вожді із селян, складали багатства незчисленні, незліченні. Впрягали людей в ярма і сунула далі на ладдях своїх до великих вододілів, щоб морем вернутися назад у північні країни. Повставали люди й билися з чужими воїнами і перемагали, і самі були переможені, але скарби навіки зникли в землі…

Гей, знов селяни орали могили й косили хліб і жили в неволі, хилячись, як той хліб під косою.

Отак жили й росли, як хліб у полі»…

Аж ось — в мирну працю селянську вривається грім гарматний: почалась всесвітня війна. Женуть селян проливати кров за «царя батюшку», зникають снопи з ланів, і повстають натомість рушниці на полях, зораних гарматними набоями.

Але підчас війни повстає нова сила, що її покликано звільнити народ, від ярма й здобути скарби Звенигори.

Тиміш братається з німцями, однаково пригнобленими, обдуреними, як і його народ. Тиміш повстає проти безглуздої царської

військової дисципліни, попадає під розстріл, але солдати одмовляються його розстрілювати, — і зворушливим фіналом трагедії стоїть перед очима непотрібна, покинута гвинтівка, встромлена багнетом у землю.

Тиміш — перший солдат революції.

Його не лякає руїна. Обірвані, голодні, босі солдати й робітники:

— Революція в небезпеці!

Відповідь:

— Пролетарі, на коні! Велетенське, нелюдське напруження:

оживають заводи, курять димарі, пихкають, гуркочуть машини, — б'ється пульс відродженої країни.

В алгебричних формулах, в подиху велетенських машин, в копальнях і руднях шукає Тиміш одвічних скарбів Звенигори.

А Павло, викинутий революцією за кордон, «матнею мете вулиці», на вишарувані гроші повертається до рідного краю.

Через Звенигору вже простяглися рейки, гуркоче по них «огненна сила», і намовляє Павло діда пустити в повітря ту «ворожу огненну силу».

Тремтить дід, чекаючи на паротяг. Тремтять холодні рейки. Наближається залізне чудовисько, падає перед ним дід, — і зупиняється воно в кількох кроках від непритомного діда.

Далекий випал: це застрелився Павло.

А діда забирають люди у вагон, підбадьорюють дружним словом, частують чаєм.

Потяг мчить уперед, і в вагоні того потягу пролетарської революції — старезний наївний тисячолітній український дід.

Наша доба — доба безпримірна в історії людства.

Наша країна стала на шлях до соціалізму, знищила вікові канони — і тому як гостро повстають перед нами нагальні питання епохи, що потребують мистецького розв'язання.

Найголовніша проблема — спільність, сполучення шляхів двох історичних сил епохи: пролетаріяту — проводиря й керівника, і селянства, багатомільйонної одсталої стихії.

І «Звенигора» — перший український фільм, що сягає до найзахованіших історичних глибин країни, оком сучасного пролетаря заглядає в найтаємніші джерела народної творчості.

Найголовніша основна вісь фільму — оця саме постать тисячолітнього діда, в якій ми вбачаємо наше селянство. Багато віків — обдурене, наївне, але міцне своїм корінням у землі — боролося воно за своє право та волю: і з далекими північними чужаками, що стягали з людей данину і впрягали людей у ярма замість волів, і з польськими панами, і з власними дуками, і з царськими посіпаками, що поневолили нашу країну.

В темряві, в забобонах жили наші люди, увесь вік шукали якихось забобонних скарбів.

Отой старезний віковічний дід — чудна, наївна й глибоко-трагічна постать — втілює в собі наше селянство. Перед нашими очима проходить його важкий історичний шлях: від варязьких ватажків через гайдамаччину царське поневолення — до наших героїчних часів.

У двох різних постатях дідових онуків ми бачимо перші ознаки розшарування в самій гущі нашого селянстві. В одній його частині міцно живе забобонна віра батьків (Павло). В сміливих головах з давніх давень росла і спіла одважна думка, щоб визволити народ, як указати йому нові шляхи до кращого й легшого життя одшукати ті скарби, що їх віки поховали в казковій Звенигорі.

Це Тиміш — друга частина селянства, збірна фігура нового покоління людей. Це він зараз — машиністом на паротязі революції. Це він відшукав, нарешті, ті тисячами оспівані скарби Звенигори, що про них мріяв одвічний дід. А скарби ці — верстати на заводах, копальні й рудні, фабричні димарі. Це він, Тиміш, так просто, по-людському з дружньою посмішкою взяв нещасного обдуреного діда на свій поїзд революції, де переляканого діда прийняли, як рівного, привітали теплим словом, — і мчить він старий, тепер з нами.

А отой, що мріяв пустити в повітря наш паротяг, знайшов собі єдиний історично правдивий вихід з безпорадного становища: кулю в лоб.

В «Звенигорі» — дві України.

Одна — романтична, казкова, оповита героїчними легендами, безсила й наївна — спить десь у далечині віків, в колисці нездійсненних мрій.

Друга Україна — сучасна бурхлива країна праці, буйного відродження, міцних м'язів, машин, димарів, копалень. Дніпрельстану.

Історичний шлях віковічного діда від тієї дитячої романтики до наших залізних днів — це і є головною темою «Звенигори».

Завдання колосального масштабу. Майже непереможні труднощі. І через те, що творці «Звенигори» знайшли високо мистецькі способи для втілення своєї ідеї на кіноплівці — ми, анітрохи не вагаючись, можемо назвати «Звенигору» першим українським шедевром щодо серйозності порушеної проблеми.

Яким же способом перекинуто міст між двома епохами?

О. Довженко використав символи, алегорії. Справді ж, отой дід не є звичайнісінька собі, знесилена забобонами, людина. В його особі ми маємо цілі важкі верстви українського селянства. Тіміш є для нас втілення пролетарської сили, революціонера, будівника і, нарешті, будівничого. Павло — це темні сили обмеженого націоналізму, що хотів із минулих віків протягти в сучасність сліпу віру батьків, забобони, всю «шароварну» бутафорію середньовіччя.

Але (треба це підкреслювати ще й ще) — ці люди не є для нас якимись абстрактними схемами, мертвими символами. Передусім це — живі люди з гарячою кров'ю в жилах, люди з м'язами, що рухаються, діють, творять.

Незабутня сцена: скопи на полі перевертаються на рушниці — здається символом. Але й тут діють (саме: діють) не алегоричні формули, а живі реальні речі, що є для нас звичайними, буденними, зрозумілими, речі, що їх можна обмацати руками.

Згадайте:

Революція в небезпеці…

Що може бути реальнішим, життьовішим від цих босих набряклих ніг, обшарпаних солдатів?

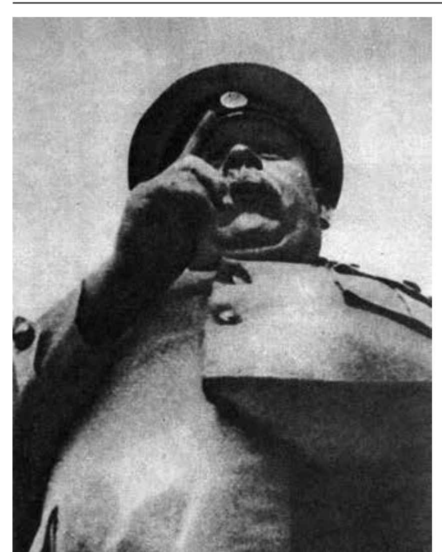
Символ? Так.

Реальність? Найреальніша реальність!

Згадайте ще: б'ють молоти, миготять маховики, ллється розпечене залізо, крутяться верстати — відроджується промисловість.

Узагальнення дано за допомогою повнокровних шматків життя.

От у чому секрет незабутнього емоціонального впливу «Звенигори».







«Звенигору» порівнюють, з «Нібелунгами»[59].

Що спільного між цими двома шедеврами.

Обидва вони трактують теми, що їх узято з найглибших джерел зародження нації. Але Фріц Ланг[60], геніальний творець «Нібелунгів», просто розповів нам старовинну легенду» казку, проспівав пісню, він захопив нас героїчною романтикою людей-велетнів.

Героїчна казка, незабутня зворушлива трагедія, що так і лишається для нас у темряві віків.

Від Ланга годі чекати якогось соціального, близького нам підходу до матеріялу. Його геніальні «Нібелунги» лишаються тільки цікавою казкою, в той час, коли О. Довженко в далеко слабшій формально «Звенигорі» розв'язує проблему величезної соціальної ваги, перекидав мистецький міст між двома Українами.

Старовинна казка, романтична легенда оживав й починає вигравати всіма кольорами сучасності, коли її відтворює близький нам по духу справжній пролетарський митець.

Велетенські завдання «Звенигори» підказали її творцям способи уживання матеріялу.

Два світогляди, дві України, що між ними лежить тисячолітнє провалля… Казка про скандинавів — і європейська війна 1914 року… Гайдамаччина — і пролетарська революція.

Сива давнина: пливуть, урочисто й повільно сунуть гайдамацькі коні… — затримана зйомка, і на екрані — туман тисячоліття.

Неясні, туманні образи України «варязьких часів». Це — монумент, героїка, легенда.

А поруч — Україна фабрик, заводів, важкої індустрії… — математично-точний рух, швидкі зміни кадрів, реальність, сьогоднішній день.

Ще не мішанина стилів, не кіновінегрет, а вдумливий, справді мистецький підхід до матеріялу.

«Тільки той поверховий та лінивий глядач, той», — як каже Ф. Якубовський, — «що проспав еволюцію кіно від Дурашкіна

[59] «Нібелунги» (1924, реж. Ф. Ланг).

[60] Фріц Ланг (повне ім'я — Friedrich Christian Anton Lang; 1890–1976) — німецький кінорежисер, з 1934 року жив і працював у США. Один з найвидатніших представників німецького експресіонізму.

й Віри Холодної до сьогоднішнього дня», — тільки такий глядач не відчує в «Звенигорі» крови й м'язів країни, що відроджується й будує соціалізм.

Серед того пересічного доробку наших Вуфківських і російських фільморобів — «Звенигора» справжнє свято нашого кіно.

Глядачу, — каже Довженко, — коли ти чого не розумієш, не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може ти просто не вмієш мислити. А моє завдання — примусити тебе мислити, дивлячись мій фільм.

Творці «Звенигори» (режисер О. Довженко, сценаристи М. Йогансен та Юртик) — тільки піонери. За ними йдуть нові кадри справжніх кіномистців, що їх висуне й висуває із себе робітничий клас.

Леонід Чернов[61]

Культробітник. 1928. №5(52). Березень. С. 5–9.

Звенигора — сенсація паризького екрана

Відбувся перегляд «Звенигори» Довженка. Про цей фільм на Україні вже багато писали. Французька кінокритика зустріла його прихильно. «Ля Сінематографі франсез», щоденник «Ентрансіжан» дають дуже гарні оцінки: Фільм світового масштабу, яким Радянська Україна може пишатися. «Звенигорою» Радянська Україна вносить свій культурний доробок в загальну історію кінематографії. В «Звенигорі» нова сюжетна концепція —компроміс ігрового фільму з документальним, продовження й розвинення ідеї авангардних фільмів: «Тільки години», «Симфонії міста»[62] Рутмана[63]. Добре використано новий для закордону прийом образового нездійснення призначеної титром дії — слова Павла — «я кінчив» і невиконання очікуваної акції. Дуже вдалий суто кінематографічний спосіб

[61] Леонід Кіндратович Чернов (справжнє прізвище — Малошійченко; 1899–1933) — український поет, прозаїк. Член літ. групи «Авангард». Працював актором, організатором т-ру, дипломатом, журналістом, друкувався також у журн. «Літературний ярмарок», «Пролітфронт», «Культробітник».

[62] «Берлін — симфонія великого міста» (1927, реж. В. Руттман)

[63] Вальтер Руттман (1887–1941) — німецький художник і режисер, яскравий представник кіноавангарду.

вжиття напису. Монтаж, найслабкіше місце всіх українських фільмів, в «Звенигорі» багато ліпший ніж в інших фільмах ВУФКУ.

Крім громадського перегляду 7 березня «Звенигори» було показано в Паризькім клюбі «Вільній Кіно-Трибуні». Вся шоста частина фільму «Україна праці» пройшла під рясні оплески залі.

Цими оплесками й палкими промовами в пізнішій дискусії інтелектуальний Париж вітав Радянську Україну<…>

Євген Деслав[64]

Нове мистецтво. 1928. №10/11(80/81). 27 березня. С. 5.

Кіно і глядач

Кіно посідає у нас значне місце в низці інших галузів мистецтва. В це, не перечуючи, вірить велика кількість людей, що їх зовуть кіноробітниками. Вірять міцно в те, що кіно стало у нас могутнім фактором в справі будівництва та зміцнення пролетарської культури. І це аксіома.

Я запевняю, хай парадоксально, що ця аксіома, як і ціла низка інших, вимагає, щоб правильність її було доведено ще раз.

Кіно, фактично, ще не є фактором пролетарської культури. Воно ним стане в майбутньому, воно ним повинно стати. А для того, щоб це сталося найшвидше, — треба особливо чітко і об'єктивно переглянути питання про глядача, як і про нашу продукцію. Дійсність настирливо висуває положення, що не для дрібнобуржуазного і міщанського одвідувача кіно головних вулиць, а для селянства, робітників та трудової інтелігенції, що стоять тепер у фокусі нашої радянської сучасності, твориться, живе і міцніє радянське кіно.

Але на сьогодні поки що підсумки впливу кіно на піднесення культурного рівня мас досить незначні.

В чому він, вплив, позначається? Звідки цьому впливові взятися? Адже ж не після перегляду «100 милі, на годину», «50,000 нагороди», «Крижаний будинок», «Меч бродяг», то що (я не перераховую назв радянських картин)? А сотні картин, що на різний лад смакують красу одвічного трьохкутника: чоловік, дружина і любовник?

[64] Євген Деслав (Eugène Deslaw, Євген Антонович Слабченко; 1899–1966) — французький та іспанський кінорежисер українського походження, активний діяч українського емігрантського руху. Працював у галузі кіножурналістики (журн. «Кіно», «Нове мистецтво»).

В якій мірі вони підвищують культурний рівень глядача? Вони тільки рафінуючи культуру хуліганства, збільшують досвід карних елементів та зводять на манівці юнацтво та дітей.

Вийшовши з кіно після перегляду перерахованих вище, або подібних до них картин, глядач перших місць, перших екранів не лається. Частіша таких глядачів захоплюється тим, що вони бачили, на підставі наведених мною причин, а друга частина більша спить. Спить непробудним сном їхня думка, бо вони не йшли сюди, щоб думати, — та й ніхто їх не примушував це робиш. Бо одвідувач цих театрів належить до верстви, що ми її звемо непманом, або деклясованим елементом. Робітника тут важко зустріти.

Чому ж тоді такий інертний та байдужий потрібний нам глядач і до своєї, радянської картини? На це питання можна відповісти, чітко проаналізувавши нашу продукцію.

Архітектоніка теми, як і побудований драматичної колізії, оповідального забарвлення її, виявлення внутрішньої суті дієвих осіб, а звідси й природи іменне таких, а не інших вчинків їхніх, напруженості, та насичености розвитку дії, що обумовлюється певним ставленням творця картини до твореного ним матеріалу, так само як і цільового наставляння не було в наших фільмах.

Звідси показ, що нікого не хвилює, показ холодним, бездушним, що доходе іноді до хронікального засвідчення фактів, що до них в достатній мірі наш глядач за останні десять років встиг привикнути, коли не як самовидець, то через літературу її театр.

Чим глибша думка творця, тим сильніші рефлекси глядача, тим глибший вплив фільму. Глядача привчили до того, що на кіно він повинен приходити з невеликою кількістю примітивних рефлексів.

Так він і зробив, прийшовши й на «Звенигору», але відчув, що його обдурили.

Він не одержав чого, що звик одержувати. Він був одірваний картиною од звичних кінопроцесів, він не міг і не знав, куди вмістити те, що він бачив на екрані.

Звідси й походить природній наслідок цього всього негативне ставлення до картини. Акцент по лінії найменшого опору — не в самому собі шукати причин того, що сталося.

Зрозуміло, що «Звенигора», в кожному кадрі якої проглядає гостра, чітка думка, де в суворій, в ритмічній гармонії розв'язано, поставлено кінематографічні крапки, що об'єднують тисячоліття з миттю, кілометри з сантиметрами, де відповідно з незвичністю тематичної архітектоніки своєрідно розв'язані формальні завдання: композиція кадру, вибір знімальної точки і характер зйомки, в цій самій «Звенигорі» глядач побачив вовчу яму, потрапивши до якої він тратив енергію не на те, щоб вистрибнути з неї, а на лайку за те, що він опинився в ній.

Чи ж винний він в сьому нещасті? Відповідь: менше, ніж нього в цьому обвинувачують.

Треба мати мужність признатися, що глядач вихований на наших помилках. Витягти його з ями, навчити ходити по плацдарму кіно, покопирсаному шрапнелями картин, можуть лише кінематографісти, піднісши на високий культурний рівень якість своєї продукції.

Одна «Звенигора» викликає у глядача негативне ставлення, десятки «Звенигор» викличуть у нього буйний вибух радості за те, що аксіома про кіно, як фактор пролетарської культури, знов доведена, доведена радянськими кіноробітниками.

Б. Загорський

Від редакції. Ми не можемо погодитися зі всіма твердженнями тов. Загорського. Він забув, що не лише кіноробітник впливає на маси, але й маси виливають на кіноробітника. Активність пролетарського кінематографіста й пролетарського глядача — запорука того, що наше кіно від усіх своїх хвороб вилікується.

Кіно. 1928. №4(40). Квітень. С. 10.

Успіх «Звенигори» у Парижі

31–го березня у Парижі відбулося ще два великих громадських перегляди «Звенигори». Глядачі зустріли «Звенигору» овацією.

Кінокритики зазначали, що «Звенигора» є велике досягнення радянської кінематографії.

Незабаром «Звенигору» покажуть у Ліллі, фабричному місті північної Франції.

[Ред. ст.]

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №6. 20 квітня. С. 2.

Успіх «Звенигори» в Парижі

(ВУФКУ в Фільм-Клюбі, Сорбоні, «Сіне-Латен»)

Успіх «Звенигори» в Парижі перебільшив найоптимістичні припущення. Після громадського перегляду в Торгпредстві СРСР та першого дебюту в Вільній Кіно-Трибуні, — переповнені залі та вибухи бурливих оплесків при демонстраціях в Фільм-Клюбі Парижа, Сорбоні та «Сіне-Латен».

У французькій мові є вислів — «успіх першого кроку». Цим реченням коротко можна схарактеризувати паризький виступ ВУФКУ та української кінематографії на міжнароднім терені. П'ять проглядів одного й того ж фільму в найкращих залах інтелектуального Парижа, складеного зі світових імен представників різних націй, — це бував не часто. Українська кінокритика Харкова й Києва не помилилась й не перебільшила оголошуючи Звенигору фільмом світового масштабу…

Перегляд Звенигори, улаштований «Фільм-Клюбом» Парижа в авангардному кіні «Otndio 28a», де йде зараз фільм Абеля Ганса: «Як я крутив Наполеона» та радянський фільм — «Троє в підвалі», відбувся 31 березня. Був присутній весь кінематографічний Париж. Перший фаховий іспит для ВУФКУ — ніхто з присутніх не бачив ні одного кадру українського виробництва. Три рази гасне світло, — тут не буває звонків. «ВУФКУ показує»…

Поволі скаче перший козак… Жодного музичного супроводу. Будинок Уряду, напис: «Пролетарі всіх країн єднайтесь» і грім оплесків. Відомий французький кінотехник відмічав — «Блискуче фото. Найкраще сфотографований фільм з усієї баченої радянської продукції — певно кліматичні умови України так сприяють цьому»…

Сорбона. Зала Декарта. Екран на чорній дошці, де ще помітно тригонометричні формули. «Група філософічних студій» влаштовує

лекцію Л. Мусінака — «Сучасні тенденції радянського кіна». «Звенигора» йде першим фільмом, далі частина «Шагай Совет» Вертова[65], кінець «Потьомкіна» й «Матери». На долю Звенигори, що показує реальний здобуток сьогоднішнього дня, випадав найбільший успіх. «Це фільми, що відіграють величезну роль не тільки в історії світової кінематографії, але й в історії світової революції» — закінчує свою промову Л. Мусінак.

Сіне-Латен. Найпопулярне кіно Латинського кварталу. Перегляд для французького студентства. Багато журналістів, представники паризьких кінофірм.

Успіх фільмів ВУФКУ в Парижі вже відомий й поза межами Франції: Сіне-Клюб в Женеві, Сіне-Клюб в Брюсселі, Фільм Сосайті (Фільм-Товариство) в Лондоні пропонують організацію проглядів українських фільмів в цих країнах. Представник Голландської Фільм-Ліга та член Комітету Міжнародної Кіновистави в Гаазі Е. Пелстер, що бачив продукцію ВУФКУ в Парижі — висловився що Вистава обов'язково мусить мати «Звенигору» й Фільм-Ліга зі свого боку усім допоможе, аби продемонструвати цей фільм в більших містах Голландії.

Паризьке представництво ВУФКУ дістало запрошення прийняти участь в першому кінематографічному конгресі латинських країн, що відбудеться в Мадриді початком літа 1928 року, очевидно ліпші фільми ВУФКУ підуть і там. За два тижні «Звенигору» буде показано екскурсії кінодиректорів Центральної Європи, що в кількосте ста п'ятдесяти чоловік приїздять в Париж. В травні відбудуться перегляди в Лілі, Монпельє, Ніці.

Євген Деслав

Нове мистецтво. 1928. №14/15(84/85). 24 квітня. С. 12.

[65] Дзиґа Вертов (справжнє ім'я — Давид Абелевич; 1896–1954) — радянський кінорежисер, один із засновників і теоретиків документального кіно. Збагатив кінематограф безліччю операторських прийомів і технік, включаючи методику «прихована камера». Його фільм «Людина з кіноапаратом» (1929) часто називають найбільшим з усіх документальних фільмів в історії. У 1927–1930 — на Київській к/фабр. ВУФКУ / «Українфільм».



Будівництво декорацій до фільму «Звенигора»

Українські фільми в Парижі

…У першому журналу Люсі Дерен, віддаючи належне «Трясило», зазначає «Звенигору», як велике досягнення ВУФКУ. «Ентрансіжан» пише щодо «Звенигори»: «фільм, в якому є артисти, яких треба відзначити», «цікава стилізація історичного оповідання» і кінчає свою оцінку — «Треба вітати завжди продукцію країни, яку ми досить не знали з боку кінематографічного».

Інші французькі кіножурнали «Сінемагазін», «Синьо-Синьо», і художній «Кайе д'Ар» критику цих фільмів, також прихильну, надрукують в числах, які вийдуть між 15 і 17 березня. Значний крок вперед у виході ВУФКУ кордоном зроблено і цей крок потрібно визначити цілком успішним.

7 березня на черговому сеансі Паризького Кіноклюбу відбулася демонстрація фільму «Звенигора» було показано шосту частину «Україна Праці». Голова Трибуни Шарль Леже в передмові зазначив, що кілька днів тому йому довелося бачити чудову продукцію молодого українського режисера ВУФКУ О. Довженка — «Звенигора» і він радий, що зараз може дати членам Трибуни одне з кращих місць фільму, блискуче показує Україна сьогоднішню — Україна робітника і селянина. Перші кадри «Звенигори» було зустрінуте оплесками. Сцени маршу піонерів, фізкультурників, картини молотьби, будівництва України викликали щиру овацію всій залі.

Після «Звенигори» йшла американська картина. Незважаючи на певну вартість технічну та художню цього фільму, при демонстрації було чутно невдоволення публіки, яке потім в диспуті вилилося в бурхливий протест проти кіноамеріканізма і констатації перемоги «молодого, свіжого духу українського радянського фільму над заяложеною американською кіно концепцією». З промовами виступали Едмон Гревіль, Жорж Оріоль, секретар авангардного кінематографа «Студія 28» М. Варі. З найбільшим захопленням прийняла присутня публіка привітання «Звенигори» молодого французького робочого «француза маси», як він сам себе назвав: «Ми дуже добре знаємо американців, їх ковбоїв, їх буржуазний склад життя, їх солодкі фільми — це нам набридло і я із захопленням

дивлюся на прості, невибагливі кадри цього українського фільму, такого зрозумілого і близького для мене».

Є. Деслав
Кіно. 1928. №4(40). Квітень. С. 14.

«Звенигора» в провінції

Довгожданий фільм «Звенигора» демонструвався вже в Мелітополі. Занадто багато говорилось і писалось про цей фільм для того, щоб він пройшов для нас непомітно, як звичайний фільм, але, на превеликий жаль, «Звенигора» не зробила гарного враження на наших глядачів, не виправдала надій і, навіть, не вподобалась.

Після таких гарних рецензій, критичних розглядів, що їх було оголошено в пресі, проглянувши фільм робиться прикро від того, що цей фільм незаслужено розхвалено й рекламовано.

З фільму видно, що це щось надзвичайне, не подібне до інших фільмів, але ж мова його така нова, важка й не зрозуміла, як от футуристичний вірш, що складається з невимовних частин речення.

За словами фахівців-кінематографістів, в ньому саме й «краса» фільму, ми ж звичайні глядачі тієї краси не бачили. Очевидно, вона є тільки в уявленні фахівців, що можуть легко уявити собі з одного кадру настрій, побут та патос боротьби цілої епохи.

Краще було б цей фільм не випускати в прокат в такому вигляді, а залишити його для кіностудій, бо тільки для фахівців цей фільм цінний і корисний, для масового ж глядача він не підходить. Масовий глядач ще не настільки кінематографічно вихований, щоб перетравити цей фільм. Про сільські екрани можна заздалегідь сказати, що такий фільм там не знайде свого глядача.

Безперечно, фільм має певну частину прекрасних кадрів, але їх так без послідовно й чудернацько показано, що вся їхня художня вартість зникає. Незрозуміло, для чого показано загальмованим рухом легендарних гайдамаків і тут же відразу їх показано звичайним рухом, сцени з скандинавами, хоч і оригінально показані, але для пересічного глядача вони не зрозумілі. Кадри про відродження індустрії, лекція Павла в Празі, дід з бажанням найти скарби, все

це і взагалі всі кадри миготять монтажною футуристично-безглуздою чехардою перед очима глядача, не зачипаючи його емоцій.

Висновок такий: раз фільм не зумів завоювати симпатій у глядача —значить фільм зроблено погано. О. Довженко кепсько справився з роботою, за яку взявся, бо треба бути чудотворцем, щоб на якихось двох тисячах метрів відобразити боротьбу української нації протягом кількох епох і щоб з того щось путнє вийшло. Краще було б розгорнути цю роботу на кілька серій і не скупитись на написи при крутих «перевалах», що в символістичнім трактуванні не зрозумілі.

Ось яке враження зробила «Звенигора» на глядачів Мелітопольщини. Бажано було б на сторінках «Кіно» почути відгуки на «Звенигору» і з інших округ. Мелітополь.

Ф. Олійников.

Від редакції. Редакція вміщує допис тов. Олійникова тому, що гадає цим листом викликати серед наших читачів обговорення цього епохального фільму — «Звенигори». Звертаємося до читачів з проханням надсилати до «Кіно» свої думки та враження від «Звенигори».

Кіно. 1928. №5(41). Травень. С. 13.

Навколо «Звенигори»

На громадському перегляді в Москві фільм «Звенигора» мав великий успіх. ВУФКУ отримало пропозиції від зарубіжних кіноорганізацій продати їм «Звенигору».

[Ред. ст.]

Культробітник. 1929. №10(82). Травень. С. 15.

ВУФКУ за кордоном

Протягом останніх двох тижнів ВУФКУ продало закордон 8 картин свого виробу до 10 різних країн.

З цих картин «Два дні» й «Звенигору» продано до Голандії, Бельгії, Латвії, Аргентини, Мексики, Канади, Англії, Туреччини, Греччини та Сполучених Штатів.

Так, поволі, українська кінематографія виходить на широкий світовий ринок <…>

[Ред. ст.]

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №7. 5 травня. С. 2.

Украинские кинорежиссеры

<…> Довженко глубоко-национальный художник, он весь от современной советской Украины, которая напряженно нащупывает еще пути своей национальной культуры. Быть может, поэтому Довженко, прекрасно чувствуя украинский материал, так безжалостно стремится разрушать отцветшие уже образы старого украинского национального эпоса.

Но Довженко не знает чувства меры; он не разбирается в стиле и в средствах. Рядом с изумительной по своей тонкой обработке пастелью (кадр «плывут венки» в картине «Звенигора») у Довженко можно встретить грубейший лубок (напр. монах в той же картине). Иронию и пафос, фантастику и реальность, символику и обнаженный натурализм — все это с чисто варварской стремительностью Довженко бросает в огромный котел, где на добрых украинских дрожжах всходит культура современной советской Украины <…>

К. Фельдман[66]

Советский экран. 1928. №44. С. 7.

«Звенигора» й селянство

Чи зрозуміла «Звенигора» для широких селянських кол?

[66] Костянтин Ісідорович (Ізраїлевич) Фельдман (1881–1968) — критик, драматург. Член Спілки письменників СРСР. З 1924 — член правління Акц. т-ва «Пролеткіно», дир. 1-й фабр. «Пролеткіно», потім «Совкіно». З 1927 — ред. Одеської к/фабр. ВУФКУ. Як ред. брав участь у створенні фільмів «Лісова людина», «Звенигора» та ін. У 1928–1929 — виступав зі статтями на сторінках журн. «Радянський екран».

Звичайний глядач, міський, а тим паче сільський, не багато може сказати про своє враження від фільму, хоча б і досить примітивного. Проте це не доводить, що він не зрозумів, не відчув фільму, і чим художніша картина, чим правдивіше вона історично, тим більший вплив зробить вона і на найтемнішого…

І от, на мій погляд, селянин відчує, зрозуміє «Звенигору», бо він пережив сам те, про що в картині розповідається. Адже тільки селяни, як той самий дід, довгими ночами, взимку на посиденьках, влітку на нічних коло коней, розповідають один одному про все своє життя, й про минувшину, й про скарби в могилах, й про те, як горіли їхні стріхи, підпалені «Павлами».

Що кілька слів про те, як просовували «Звенигору» в маси.

Нема чого казати, вся українська преса багато писала про цей фільм. Але ось в провінції десь, як от у нас, на Уманщині, починають її демонструвати. Крім кількох звичайних афіш і плакатів — жодної іншої і більшої реклами.

«Вар'єте» рекламувалося за два місяці до того, як воно мало йти. На всіх газетах і листах стояв штамп про «Вар'єте».

Сеанси були не тільки вечірні, але й денні.

«Звенигора» цього не зазнала. Широка громадськість не була оповіщена про ту величезну подію, що нею мусило бути демонстрування «Звенигори» на провінції. І от «Звенигора» в Умані не мала належного поспіху, бо дивився її випадковий глядач і для пояснення нього складного фільму нічого не було зроблено.

Тепер має йти «Звенигора» на село. Треба було б, щоб окружні газети приділили їй належну увагу, підготували селянського глядача, зворушили його.

«Звенигора» на це заслуговує.

Д. Порхун

Кіно. 1928. №9(45). Вересень. С. 2.

Рождение мастера

Необычайно волнует присутствие при рождении человека шли у его колыбели. Или несколько позже видеть, как он родится вторично, начиная самостоятельно ходить.

Еще больше волнует присутствие при рождении нового художника, когда первые его самостоятельные шаги неразрывны с его первым появлением на свет как творческой личности!

«Умоляю, приезжайте, — твердит мне в телефон представитель ВУФКУ в Москве, — умоляю, посмотрите, что нам прислали за фильм. Никто ничего понять не может, а называется «Звенигора».

«Зеркальный зал» театра «Эрмитаж», что в Каретном ряду, продолговатый ящик, отделанный по бакам зеркалами. Кроме основного экрана в стенах отражаются еще два. На редкость неподходящее для кинотеатра помещение!

У входа маленькие столик и стульчик. На нем Зуев-Инсаров. За рубль на месте сообщается графологический анализ почерк. За три рубля в запечатанном конверте доставляется конфиденциально на дом. Немного поодаль, в клумбе — чугунный Пушкин. Каждое лето его окрашивают в другой цвет. То он блестит, как черный лаковый кузов автомобиля, то принимает бело-серую матовую окраску садовой мебели.

Идем в «Зеркальный зал», где будет общественный просмотр этого непонятного фильма; «Хорошо это или нехорошо? Помогите разобраться», — просит представитель ВУФКУ.

Под хорошей крышей принимает боевое крещение молодой украинец.

Под исторической крышей. Здесь начинался Художественный театр «Чайкой».

Здесь начинали мастера условного театра.

Я очень гордился тем, что и мне театральную биографию пришлось в 1920 году начинать именно здесь. Здесь шла моя первая работа «Мексиканец».

Тетерь — еще один.

Получается какая-то преемственность от театра к кино.

Садимся вместе с Пудовкиным. Мы только что вошли в моду. Но еще не стали маститыми!. На протяжении меньше чем год вышли Броненосец и Мать и только-только успели пробежаться по земному шару.

В сутолоке нашей знакомимся с режиссером. Называет он себя Александром Довженко,

И на трех экранах — одном настоящем и двух отраженных — запрыгала Звенигора.

Мама родная! Что тут только ни происходит!

Вот из каких-то двойных экспозиций выплывают острогрудые ладьи.

Вот кистью в белую краску вымазывают зад вороному жеребцу.

Вот какого-то страшного монаха с фонарем не то откапывают из земли, не то закапывают обратно.

Присутствующие сопят. Любопытствуют. Перешептываются.

Мучительно думаешь, что вот сейчас кончится фильм и придется сказать что-нибудь умное о своих впечатлениях.

Для нашего брата «эксперта» это — тоже экзамен… А на трех экранах, своей численностью еще увеличивающих фантастику, дальше и дальше скачет сам фильм.

И вот уже «дид» — символ старины, подстрекаемый злым сыном, кладет на рельсы символу прогресса — поезду динамит.

В поезде —добрый сын. Наш, советский. Пьет чай. В последнюю минуту катастрофы не происходит.

И вдруг «дид» — символ старины — сидит себе, как живой дедушка, в отделении вагона третьего класса и пьет с сыном чай из самото натурального чайника…

Я, может быть (и даже наверно), безбожно перевираю содержание сцен, (да простит мне Сашко), но зато твердо помню свои впечатления И в них уж я бесспорно не ошибаюсь!.. Однако, картина все больше и больше начинает звучать неотразимой прелетью. Прелестью своеобразной манеры мыслить. Удивительного отношения реального с глубоко национальным поэтическим вымыслом. Остро современного и вместе с тем мифологического. Юмористического и патетического. Чего-то гоголевского.

Впрочем, завтра наутро под впечатлением картины я сяду за статью, которую за это сплетение планов реального и фантастического я назову «Красный Гофман», и не допишу ее. От нее останутся только три узкиее полоски бумаги, исписанные красными чернилами (в то время я принципиально писал только красными чернилами), полные восторга тем смелым смешением реального

и образно-поэтического планов, которое чарует в этой первой пробе молодого мастера.

Но это будет завтра утром, а сейчас все три экрана заполнились черными прямоугольниками титра «конец». Нехотя загорается электричество красноватого накала. И кругом — море глаз. И в глазах — вопросительные знаки. Все чувствуют, что это здорово. И вместе с тем боятся в этом сознаться. Уж очень картина не похожа на фильм, или фильм… на картину.

А дело просто: не в картине дело, а в человеке. Человек сквозь картину виден. Замечательный.

И когда этот человек, какой-то особенно стройный, тростниковой стройности и выправки, хотя совсем уже не такой молодой по возрасту, подходит с полувиноватой улыбкой и спрашивает: «Ну что вы скажете за мою Индию», — мы с Пудовкиным от всей души пожимаем ему руки и радуемся такой же радостью, с которой тринадцать лет спустя, «в том же составе» радуемся его прекрасному Щорсу.

Кругом вздох облегчения. И сияющее лицо представителя ВУФКУ: «хорошо».

Хорошо. Действительно хорошо. И от фильма к фильму лучше и лучше.

*

«Справляли» мы премьеру Звенигоры «несколько позже — одновременно с выходом Арсенала и тоже втроем — порядке товарищеской встречи. На самом верхнем из только что надстроенных над бывшим лианозовским особняком этаже нынешнего Комитета ню делам кинематографии, в Малом Гнездниковском переулке 7, мы были в разгаре монтатажного периода Старого и Нового. Но один вечер объявляем себе выходным для встречи с Довженко. Это первая встреча с глазу на глаз. И двум москвичам — Пудовкину и мне — очень любопытно распознать, чем дышит новоявленный киевлянин. Он тоже приглядывается несколько настороженно. Но очень скоро всякая официальность встречи и попытки говорить «в высоком плане» летят к черту. Мы все еще в том счастливом возрасте, когда слова нужны прежде всего для того, чтобы дать волю распирающему обилию чувств.

Да и обстановка этого «пикника» под крышами Совкино слишком «студенческая» для официальности.

Между монтажной комнатой и просмотровой будкой сооружено подобие стола!. Минеральные воды и какие-то бутерброды! Горячие, но короткие реплики друг другу по волнующим проблемам уино. Ощущение молодости и творчески насыщенной атмосферы нового Ренессанса. Необъятность творческих перспектив нового искусства впереди… Большой пустой учрежденский дом кругом… Великие мастера культуры позади… И как сейчас на карнавалах надевают маски кошек, гусей, Евгения Онегина или Чарли Чаплина, так, опьяненные удивительным искусством, в котором они работают, три молодых режиссера рвзыгрывают между собою личины великанов прошлого. Кто не развлекался этим? Мне выпадает ЛеонардО. Довженко — Микель-Анджело. И яростно размахивая руками, Пудовкин претендует на Рафаэля. На Рафаэля, который красотой и изяществом поведения покорял все и вся на своем пути. Соскакивая со стула, Пудовкин старается воссоздать эту неотразимость урбинца. Но он скорее похож, вероятно, на Флобера, когда тот, воткнув себе за пояс скатерть в виде шлейфа старался воспроизвести для Эмиля Золя характерность походки императрицы Евгении на придворных балах Наполеона III.

Но вот уже опрокинуто подобие стола, стулья и табуреты, и Леонардо, Микель и Рафаэль стараются поразить друг друга остатками акробатической тренировки и физкультурного тренажа. Каскадом летит через стулья Пудовкин. И сцена оканчивается почти, как чеховский «Винт» — удивленным полотером Совкино с ведром и щеткой в руках и полной растерянностью на физиономии, показавшейся из-за двери…

Так встречали и справляли мы Звенигору.

Так стояли мы над купелью боевого крещения замечательного мастера и художника Александра Довженко.

С. Эйзенштейн

Искусство кино. 1940. № 1/2. Январь-февраль. С. 12–13.

«Арсенал»: «це велике здивовання...»

Тов. Довженко

Почав знімати фільму «Арсенал». Сценарій написав я. Перші дві частини — бої арсенальських робітників у Києві. Решта частин — 17–й і початок 18–го року по всій Україні. Закінчується фільма заняттям Києва червоним військом.

Моменти — російсько-німецький фронт, вихід війська з позицій, діяльність Центральної Ради в Києві, її бутафорські з'їзди, казарма 17–го року, своєрідний казан, де варилися сотні найважніших людей та проблем, перший з'їзд Рад, повстання проти Ради і т. д. Захоплю в картині — Харків, Донбас, Катеринославщину, Полтавщину, флату. У фільмі також буде показано й обивателя. Через усю картину пройде один образ — арсенальця Тимка, що повернувся з війни.

Я поставлю фільму за принципом атракційних, ув'язаних в одну цільову установку. Буду старатися розвивати свої погляди на необхідність розширювати кінотематику та кіноприйоми. У «Звенигорі» мої принципи ледве доходили до деяких прослойок глядача через величезне охоплення часу. В «Арсеналі», де дія буде йти протягом одного півріччя, мої кіноприйоми доходимуть до глядача легше.

Уже знято низку моментів. Знімання буде в Одесі й Києві. Оператор Демуцький, асистент Бодик, помічник Каплер. Фільму гадаю закінчити в серпні.

Театр, клуб, кино. 1928. №37(138). 11 апреля. С. 7.

«Арсенал»

Режисер О. Довженко ставить нову картину «Арсенал»

Фільм має подати героїчну революційну боротьбу Київського Червонопрапорного Арсеналу за Владу Рад.

В масових сценах, знятих у Києві брали участь арсенальці та інші київські робітники.

[Ред. ст.]

Нове мистецтво. 1928. №14/15(84/85). 24 квітня. С. 17.


АРСЕНАЛ
сценарий и постановка ДОВЖЕНКО
оператор-ДЕМУЦКИЙ


АРСЕНАЛ

«Арсенал»

До Одеси приїхала група режисера Довженка, що здіймає тепер велику фільму «Арсенал». Зміст картини — Жовтнева революція на Україні, а також один із видатних епізодів українського Жовтня — повстання робітників київського арсеналу проти Центральної Ради.

В «Арсеналі» буде показане життя касарні 1917–го року, братання, вихід з фронту, діяльність Центральної Ради, ставлення української інтелігенції до подій, чорноморська флоту, тощо.

Здіймали в Києві натурні моменти. В Одесі здійматимуть сцени в теплушці, в лазареті, у начальника арсеналу та інші.

Здіймання в Одесі закінчується. Звідси група виїздить у Київ і Ленінград. Картину закінчать у серпні.

[Ред. ст.]

Театр, клуб, кино. 1928. №43(144). 10 липня. С. 17.

Нові фільми ВУФКУ

Група режисера Довженка працює тепер у Києві — знімає масові сцени на місці історичних подій для картини «Січневе повстання в Києві 1918». Головну роль у цій картині грає арт. Свашенко <…>

[Ред. ст.]

Зоря. 1928. №8(44). Серпень. С. 28.

Музика й плакати до «Арсеналу»

Композиторові, професорові Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенко І.Ф. Белзі[67] замовлено спеціальну музику до фільму О. Довженка «Арсенал». Музика має бути написана до 1–го грудня.

[67] Ігор Федорович Белза (1904–1994) — український і російський музикознавець, композитор, історик культури, педагог. Засл. діяч мистю РРФСР (1974). В 1925 — закінчив Київську консерваторію по класу композиції Б. Лятошинського. Довгий час викладав у ній. Очолював музичний відділ на Київській к/ст (1930–1937), у 1938–1941 — працював у видавництві «Мистецтво» — був там зав. муз. сектору. З 1942 — працював у Москві.


АРСЕНАЛ


ВСЕУКРАИНСКОЕ ФОТО-КИНО
УПРАВЛЕНИЕ
В•У•Ф•К•У
БЛИЖАЙШИЙ ВЫПУСК:
АРСЕНАЛ
Сценарий и постановка—О. Довженко
Оператор—Д. Демуцкий
В главной роли—С. Свашенко

Художник К. Болотов[68] малює кілька плакатів до цієї картини.

[Ред. ст.]

Кіно. 1928. №12(48). Грудень. С. 14.

Монолітний фільм

Вона трагічна — оця картина. Патос великої трагедії і великої болючої сатири насичує кожен кадр «Арсеналу», нового фільму режисера О. Довженка. Коли хтось гадає, що мистецтво кінематографії по самій суті своїй, технічно-індустріяльній суті, не може перейнятися і не може відтворити високої ліричності високої емоціональності, що хвилює художника, то він, проглянувши «Арсенал», мусить кардинально свої гадки змінити. Адже напружена, аж тяжка, так сконденсована емоціональна атмосфера буяє в «Арсеналі», лише здерідка сіяючи глибоким і тужливим ліризмом, а частіше вибухаючи в одчайдушному соціяльному протесті, в бунтарському патосі в гіркій розлюченій сатирі, яку породив біль і яку виплекала зненавида.

Немає в «Арсеналі» просто людей, зо всіма можливими в людині дрібними закрутасами психології. Там діють представники психології соціяльної, виразники соціальних верств, груп, класів. Проте, зроблено це не методою математичним, проте, абстрактно «середньої» людини професорів статистики ви не побачите в цьому фільмі. Живі люди несуть у собі ідеї своїх кляс, борються за них, і їх захищають, кожен по своєму, кожен так, як то підказує йому психологія його кляси.

Довженко зробив свій фільм про українського робочого, про його право на революцію, про його право на перемогу. Вся невиразної відповіді на запит «ты украинец?», Тиміш, центральна постать фільму, доходить до чіткої формули «я — український робочий». На захист і за здобуття своєї України б'ють з гармат повстанці

[68] Костянтин Григорович Болотов (1892–1934) — український режисер, художник. Навчався в Харківському декоративному уч-ще і худ. шк. На початку 1920-х — працював в т-ре Б. Глаголіна в Одесі, худ. в книговидавництві «Книгоспілка». З 1925 — худ. ВУФКУ (Харків, Київ), з 1927 — реж. на Київській к/фабр. ВУФКУ.

робітники, б'ючись за свою Україну, йдуть вони до стінки, де механічним рухом пустить в них кулю «рідний» кат.

О. Довженко про національне в соціальній революції говорить, як революціонер, як більшовик, що національне не заховає від нього справжнього соціального обличчя. Боротьба й ідеї українського пролетаріату надихають його.

«Арсенал» — монолітніший, злютованіший за «Звенигору», хоч ми й не спостерігаємо тут тих блискучих, утілених з конденсовані, лаконічні образи історичних формул-істин, які дозволили події тисячоліть викласти на двох тисячах метрах плівки, яка й дозволила «объять необъятное».

М. Бажан

Незабутні картини і туманні символетки

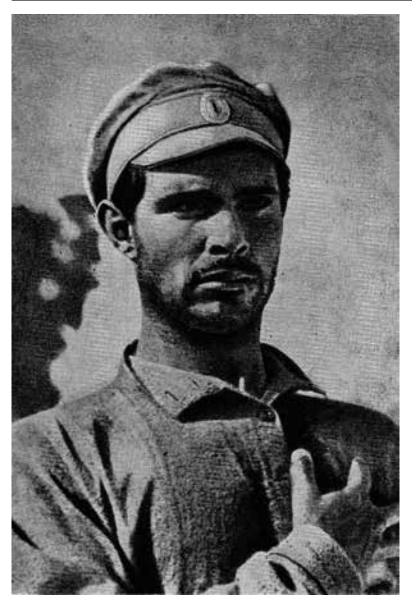
Після «Звенигори» від режисера Довженка, знавши нову його тему, можна було сподіватись великої епопеї, зухвалого задуму, недосяжного виконання.

Демонстрація фільму переконала, що режисер Довженко — весь в динаміці росту, на крилах свого молодого таланту. Але своїм «Арсеналом» він не дав ще шедевру. Взявши його (Арсенал) як образ, Довженко дав галерею революційних, зворушливих, незабутніх картин, але не дав великого цілого. Задум не вистиг. Режисер узяв широко, але не подолав, заплутав і кінчив гуманними символетками. Мистецьки зробив одну половину картини, а потім фатально почав нищити малими дрібницями. Фільм не має кінця.

Надзвичайно складні історичні події, з яких взято «Арсенал», спрощено до карикатури, що дає невірне враження про ворожі сили, поборені пролетаріятом, а значить і про силу переможця. Така спрощеність одбирає від фільму значну долю його пропагандистської сили, і місцями зводить його на агітку.

І. Дніпровський[69]

[69] Іван Данилович Дніпровський (справжнє прізвище — Шевченко; 1895–1934) — український письменник, перекладач. Писав вірші, п'єси, оповідання, повісті. Був членом Спілки пролетарських письменників «Гарт», літературної організації ВАПЛІТЕ.







Фальшивий «Арсенал»

«Арсенал» дав зовсім не те, на що можна було сподіватись. Замість найкращого фільму, Довженко дав фальшивий фільм.

Окремі шматочки з художнього боку зроблено блискуче. Поїзд і гармошка — безперечно шедевр, психологічні риска остраху перед обстрілом міста й сам обстріл зроблено майстерно. Артист Свашенка грав, як нова кінозоря, але всі оті цінні шматки подано неглибокою побутовою хронікою часів Центральної Ради, а ті добрі якості якраз збільшують фальшивість всього фільму, та викликають досаду, як, припустимо, цінні книжки на смітникові.

Прекрасно зроблені, хронікальні, не зв’язані поміж собою, шматочки, що не обґрунтовують соціальних сил боротьби, а дають лише поверхову плівку подій, змішані в купу, вони утворюють мішанину, так би мовити, смачних оселедців, добрих пирожних, розкішної капусти зі справжнім голландським нацукрованим какао: усе це окремо взяте дуже добре, а разом нічого не дає, крім прикрості.

Це мінуси сценарію й установки фільму. А фальш картини полягає ось у чому: Довженко не дав соціальних сил і їх наростання в боротьбі. В «Арсеналі» подано лише карикатурні одиночки, якихось учительок, гімназистів, кількох куркуликів, дурних, як буряк у телескопі, чудачка-професора й акторів у романтично-бутафорських костюмах і ще дещо. Це так карикатурно й несолідно подані сили Центрально-радського фронту. По-перше, це не зовсім вірно. У національному русі Центральної Ради брали участь солідніші сили, інакше ці чудачки не могли б узяти й розбити героїв-арсенальців, інакше робітництво Арсеналу треба було б вважати за цілковитих шлапаків, що попалися до рук цих чудачків-націоналістів. Це ж наклеп на робітництво, що викриває фальш фільму.

Не можна ворога робити дрібного карикатурою, з якою в героїчній жертовності борються, розкриваючи груд — стріляй! — робітники і чомусь не перемагають. Боротьба була зовсім не така. Сили робітництва тож були й організованіше і з більшовицькими партійними керівничим зв’язками. Але як це скупчувалось, гуртувалось — теж не показано, а вийшло дрібно, хронікально. Якийсь плакат, де з одного боку карикатурні постаті, а з другого — герої-великомученики.

Повторення в варіантах розстрілів і кадрів «Звенигори» доводять, що Довженко, починав шлях аналогічний до Сосюриного, робити під себе.

А взагалі — навіщо ці побутові епізоди, як от, що обивателі бояться, вояки їдуть на село хоронити. Їдуть солдати поїздом й т. інш. — конструктивно це невиправдане: може бути, а може й не бути.

А запитання все не вгаває: чому деякі йшли за Центральною Радою, а інші за Арсеналом? Фільм навіть натяку на цю відповідь не дає, а показує невдалий плакат. За що йшла боротьба? Можна подумати, що Довженко хотів сказати, — за те Арсенал повстав, що українські актори наділи національно-історичні костюми в час відродження української нації. А коли не так, значить — фальш, значить — викривлена історична правда, Картина, бажаючи показати занадто велику ідеологічну витриманість, перетримала цю ідеологію й обернулася на свою діалектичну протилежність.

А звідси й весь нехудожній хаос картини «Арсенал».

В. Поліщук

Плюси й мінуси «Арсеналу»

«Арсенал» Довженка — натхненна пісня про революцію, про силу й гарт пролетаріяту, про бездонні глибини його волі до перемоги.

«Арсенал» Довженка — в кіномистецькому відношенні — найкращий твір, що дало кіновиробництво СРСР.

Такої глибокої хватки, такого проникання в саму суть речей, такої згущености і разом із тим виразності й ясності за непомірної скупості затрачування засобів художнього вияву ми ще не бачили. Ця сконденсованість образу породжує в декого розмови про символічність Довженківської роботи. Це помилка.

Коли ми бачимо на екрані робітника, що стоїть перед наганом, нерішучого інтелігента — ми самі, ми, глядачі, зв’язуємо цих реальних конкретних людей із тими клясами, до яких вони належать.

Довженко показує нам сухий факт; вулицею, де стоять безпорадні, прибиті горем і бідою жінки, проповзає каліка-інвалід. Це конкретно. Режисер не говорить більше нічого. І ми самі вже

узагальнюємо цей факт у символ кривавої бойні 1914 р. Це не є символізм, який, до речі, завжди адресований до інтуїції, а не до інтелекту, чи до емоції. Навіть оперування символами не можна ще назвати символізмом.

Зрозуміло, що й «Арсенал» має свої помилки, бо без помилок взагалі не можлива ніяка робота.

Є помилки чисто формального характеру, але про них не хочеться й згадувати. Це дрібниці проти того величезного враження, яке справляє фільм у цілому.

Але треба й слід говорити про помилки ідеологічного характеру. Таких помилок у фільмі дві: насамперед, Довженко лютневу революцію на Україні підмінив опереткою Центральної Ради останніх днів її існування.

Національне відродження, національна боротьба лютневих днів — факт революційний, факт позитивний, в якому брали участь не тільки пришелепуваті «учительки», товстозаді кооператори та шмаркаті гімназисти.

Друга помилка: Довженко глибоко, добре й економно подав ті соціяльно-економічні причини, що викликали лютневу революцію. Довженко ж вважав за можливе ділком зігнорувати ті соціяльно-економічні чинники, що вияснили б причини дальшої боротьби поміж національним рухом та соціяльною революцією.

Ці дві кардинальні помилки шкодять фільмові остільки, що, на мою думку, без попереднього виправлення їх (та деяких іще дрібніших) картину на екран пускати не слід.

Таке виправлення піде на користь в першу чергу самому «Арсеналові» й тому Довженко повинен його зробити.

Ф. Лопатинський

Замість епопеї — фарс

«Арсенал» це галерея часом чудових картин, а в багатьох кадрах дешевих плакатів. Але це не суцільно художній фільм, як «Звенигора».

Маючи на меті дати епопею боротьби арсенальців, Довженко не справився з завданням. Боротьба арсенальців — це трагедія, а в Довженка вийшов фарс.

Арсенальні, за Довженком, гинуть не від серйозного, розбурканого петлюрівщиною куркульського руху, а від опереткового натовпу кооператорів, учителів, бабусь, гімназистів та опереткових петлюрівських загонів. Замість епохальної трагедії, ми маємо в фільмі напівфарс, а замість епопеї — непорозуміння.

Лишаючись високим художником у побудові окремих кадрів — Довженко знизився до дешевої плакатної символіки, загубив у цілому почуття художньої міри і спаплюжив, зрештою епос революційної боротьби арсенальців.

М. Майський

Комсомолець України. 1928. Ч. 296(789). 21 грудня. С. 4.

Арсенал

Я дивлюся кінокартини не в кіно, а в себе дома, чи гуляючи міськими вулицями після того, як вийду з кінотеатру. Тоді вони виглядають зовсім по-новому, перебігають на екранній уяві в новім монтажі — одні кадри забуваються, другі міняють місце, треті зв'язуються поміж собою новими, витвореними власною фантазією, кадрами. Цей кінотеатр моєї уяви для мене є справжнє кіно, і тільки заради нього я ходжу, як ходять і люди всіх станів та професій до кіна ім. Карла Лібкнехта, Комінтерну, Маркса та інших.

Але це справжнє кіно не після кожної картини приходить. Власне, воно приходить дуже рідко. Переважно на наших екранах ідуть фільми, що зникають з пам'яті слідом за фінальним кадром.

Я ж люблю ті фільми, які люблять і широкі маси. Люблю трюкові, де можна по-всякому комбінувати трюки й доходити того, що з них виходять несподівані й дуже смішні комбінації, і де, принаймні, можна дошукуватись секрету того чи іншого трюку. Люблю Бастера Кітона й «Два друга, модель и подруга», бо на них не заснеш у кіно й довго потім згадуєш, посміхаючись, їхні комічні ситуації. Люблю ще багато гарних фільмів, а над усі — фільми німецького режисера Мурнау[70], руських режисерів Пудовкіна та Ейзенштейна і українського режисера Олександра Довженка.

[70] Фрідріх-Вільгельм Мурнау (1888–1931) — німецький режисер періоду німого кіно.

Довженкові фільми я люблю найбільше, а демонструю їх у своїм справжнім кінотеатрі по десять і більше раз, і кожного разу «Звенигора», приміром, більше забирала в мене часу на демонстрацію, тому цей фільм я вважаю за найкращий з поміж усіх мені відомих фільмів.

Про «Арсенал» на диспуті говорили: «Арсенал» не зрозуміють широкі маси».

Так завжди говорять людці, що не мають чого сказати, а люблять розписуватись за нібито неписьменні широкі маси.

В «Комсомольці України» українські письменники написали:

«Монолітний фільм», «Незабутні картини і туманні символетки»… «Замість епопеї — фарс».

Надзвичайно голосні заголовки та тільки перший з поміж них сяк-так намагались підперти, а останній либонь сам, своєю розперезаною зарозумілістю мав підперти подивугідної глибин; фразу: «Довженко знизився до дешевої плакатної символіки, загубив у цілому почуття художньої міри і спаплюжив (неприємне слово з лексикону баби Параски — Нечуя-Левицького — В.Х.), зрештою, епос революційної боротьби арсенальців».

Коли ви читали «Бабу Параску та бабу Палажку» — Нечуя-Левицького, то знаєте, що паплюжити людей не зовсім почесна професія і для горластої перекупки й для українського письменника. Коли вас змалку татко й мама вчили поважати людей і їхню працю, то ви знаєте, що, вирікаючи присуд людській праці, треба тримати на цугах язик чи руку. Коли ви і незарозуміла людина і читали Нечуя-Левицького, то значить ви не повірите на слово українським письменникам і мені, бо тільки дурні вірять на слово — сказав Ленін, — а підете самі подивитися «Арсенал» Довженка, і самі над ним подумаєте.

А тимчасом, що ж таке «Арсенал»? Я почуваю, що ви чекаєте почути від мене — трагедія, епопея чи ще щось таке гучне.

Та такого не почуєте. Я не вимагаю від Довженка ні трагедії, ні епопеї, ні шедевру. Я йшов подивитись на нову картину Довженка про київське січневе повстання 1918 року і тепер хочу розповісти про неї, тільки прошу не забувати, я дивлюсь картини не в кіно, а у себе дома.

Напис з іменами сценариста-режисера, оператора, композитора.

Чого той механік так повільно пускав ці написи?

Нарешті…

«Було в матери три сини».

А далі кадри:

«І була велика імперіалістична війна».

Поїздами ковтала вона синів.

Жахом обняла галицьке Поділля, Волинь, Полісся, Білорусь.

Туга невтішна розлилась по Україні.

Жінки й матері виплакали сльози.

Я не помічаю чи словами, чи кадрами співає режисер думу про велику імперіалістичну війну. І коли спостерігаю це, говорю Довженкові: «Сашко, як ви дійшли того, що кадри в манері картин Кети Кольвія, такі подібні на екрані на наші думи.

Слухайте.

Це ж далебі українське кіно. Ви, Сашко, цими кадрами перегорнули сторінку історії всесвітньої кінематографії. Ви відкрили колорит кіно, і після цього кінематографісти, либонь, кинуть дошукуватись способів, чи зробити екран розфарбованою фотографією в манері славнозвісного харківського фотографа Довбні.

Серйозно ви можете робити шедеври. І коли геніяльність у тім, щоб, навчившись у німців, потім самому німців учити, — то у нас є щось від неї.

Я не знаю, чи зумисне ви дошукувались цієї неповторної тонально-ритмової аналогії своїх кадрів із думою, але, безперечно, це те, чим ви виросли над парадоксальні кадри «Звенигори». Але, Сашко, навіщо ви перетримали на екрані німецького жовніра, отруєного сміхотворнім газом, і кадр дали з мертвим німцем, що захолов з усмішкою на лиці? Адже за нього вам можуть закинути повторення «Ведмежого весілля».

На цім я уриваю розмову…

З поста Волинського на Київ летить поїзд так, що кадетський гай здається сірою плямою.

Зачекайте. Це ж інший стиль і ритм.

І знов я уриваю думку, забачивши, як падав на землю гармошка й випростується. Так випростується тепер у корчах тисячі жертв самодемобілізації під уламками поїзда.





Ви рішуче не даєте мені сказати силу розумних речей про кінематографію. Хіба можна говорити, коли я після репліки гайдамаки: «Триста років нас душили», і відповіли самодемобілізованця: «Это я то?», регочу п'ять хвилин?

А я хочу серйозно поговорити про той розділ «Арсеналу», що зветься — імперіалістична війна, або чого революція почалася в лютому 1917 року. Тому перериваю демонстрацію фільму.

Я не пам'ятаю, на чім кінчається перша частина вашого фільму й чим починається друга, третя, шоста. Це мені дуже подобається. Проте, з імперіалістичною війною у вас, мені здається, не все гаразд. Адже в цім розділі «Арсенал» показано тільки руївничі функції війни.

Тимчасом вона була й великий організуючий чинник. Вона зібрала в окопи всі гноблені верстви населення російської монархії, всі нації, і, одмежувавши цю много-мільйонну масу від гнобителів, що засіли в запіллі та штабах, дала народові відчути свою силу. Вона вбила в голову покірного руського, консервативного українського і затурканого білоруського селянина думку — гірше смерті не буде, — міцно посадивши її на це місце, де раніше сидів обов'язок перед незнаною батьківщиною, вірою та царем. Словом, тільки після імперіалістичної війни соціяльна революція стала можливою реальністю, а не далекою мрією. І до цього війна привела не тільки як чинник руївничий, а стільки ж як чинник організуючий. Цього може не бути в хронікальнім фільмі, але в «Арсеналі» мусить бути. Бо, коли я правильно зрозумів вас, то ключ до філософії «Арсеналу» в словах Тимоша:

«Я робочий» і «я український робочий» та в фінальнім кадрі, де три вояки з українського націоналістичного табору не поцілили в Тимоша, здобувши Київський арсенал.

Проте, ми забігли наперед. Вернімось і почнемо далі дивитись фільм.

Далебі, це борода проф. Грушевського — він читає «Універсал до українського народу на Україні й поза Україною сущого». Мені один оцей кадр говорить більше, ніж увесь «ПКП»[71] з довготелесим Петлюрою.

[71] «ПКП» («Пілсудський купив Петлюру», 1926, реж. Г. Стабовий)

Тепер — другий український військовий з'їзд.

Президія. Зала. Трибуна. З'їзд зустрічає Петлюру. Його не видко, але на обличчях у залі я впізнаю його дотепну мову й уміння опанувати свою авдиторію й настрій цієї залі, дарма, що ви хотіли тут сказати тільки останнє.

Біля Богдана.

Мені не подобається це. Не тому не подобається, що подачею всього ворожого табору в карикатурі ніби губиться вірне враження про «ворожі сили, поборені пролетаріятом, а значить і про силу переможця». А тому, що ви могли б усі ці карикатури зробити значно дотепніше.

Але ви знову примушуєте мене кинуть говорити розумні речі, своїм: «Ой, они, кажется, уже начинают».

Невже про це місце картини співав В. Поліщук в «Комсомольці України»? «Навіщо ці побутові епізоди, як от, що обивателі бояться, вояки їдуть на село хоронити, їдуть солдати поїздом й т. інш. — конструктивно це не виправдане». А на мою думку — не могло краще й економніше передати на екрані «напружену» атмосферу чекання. Бо ж міщанин є найкращий політичний барометр.

Конструктивізм діло темне, звичайно, але й про нього говорячи, треба знати, де побутовий епізод, а де трагічний образ. До речи, Довженкові надзвичайно вдався цей образ. В нім героїчно трагічний момент і сентименталізм, притаманний кожній людині на війні, підносяться до подиву гідного відчуття реальності, і зовсім не важно, що справді, ніхто ніколи не возив ховати свого товариша додому, хай би туди було за п'ять хвилин, а не «за півгодини». Тут знову ви переступили через «Звенигору», як і в тім кадрі, де інтелігент не може розстріляти робітника, як і в кількох кадрах, про які я забув своєчасно сказати, де факти виростають у вас до соціальних явищ.

Фільм от-от кінчиться.

Уже нема для гармат набоїв.

Зараз гайдамаки візьмуть арсенал, повезуть на страту його героїв і замовкне останній кулемет Тимоша.

Але невже не скаже жоден кадр проте, чому 1918–1919 року розкололась Україна на два ворожі табори?

Ні!

Тільки Тиміш «український робочий», лишився непереможений підставивши груди під кулі, як колись у «Звенигорі».

А де третій син?

Один став у вас українським робочим.

Другий прийшов інвалідом під селянську стріху й не дійшов далі шолудивої ниви своєї, впавши знесилений на землю.

Третього ви лишили в «Звенигорі». Він там пустив собі кулю в лоб, щоб дід його напився теплого чаю.

Але ж цей третій і двоюрідний брат другого воювали «Арсенал». Чому вони воювали й що з ними сталося?

І чому у вас так перемішані плани подачі матеріалу в «Арсеналі» від гострих реалістичних кадрів до натуралізму. Адже кожен з них не виправданий сюжетним матеріялом, як, приміром, гайдамаччина чи Варяги в «Звенигорі», тому вони тільки додають дьогтю в мед і компрометують того прекрасного поета, що назвав «Арсенал» монолітним фільмом, злютованішим за «Звенигору».

Коли б «Арсенал» мав ще сотню хиб, крім перелічених рецензентами, то тоді б я сказав: «А ви спробуйте перелічити його плюси, два їх варті більше, ніж усі «Бурі», «Наговори», «Примхи», та всякі «Села» ВУФКУ».

І коли Довженко чимсь справді схибив з «Арсеналом», то це тим, що він забув приказку: «Етюдів не слід показувати дітям і анальфабетам». Для всіх же інших треба було сказати: товариші, це експеримент, етюд.

Від редакції. В статті в кілька суперечливих думок, що з ними редакція не погоджується. Проте, статтю друкуємо, бо гадаємо, що останння слово про цей видатний фільм скаже робітничий глядач. Треба тільки культробітникам подбати проте, щоб викликати навколо фільму серйозні розмови.

В. Хмурий

Культробітник. 1929. №2(74). Січень. С. 36–39.

Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво. Харків: РУХ, 1930. С. 82–89.





«Арсенал»

Орелович, директор одесской секции ВУФКУ, показал мне в закрытом просмотре новую картину «Арсенал» — работу украинского кинорежиссера Довженко. «Арсенал» заснят частично в Киеве, частично в Ленинграде и Одессе и, на мой взгляд, принадлежит к высоким созданиям кинематографического искусства, таким, как работы Эйзенштейна и Пудовкина. Это выдающийся Фильм.

На окраине Одессы, на одной из огромных улиц, вливающихся в загородный простор, имеется обособленный участок земли, огороженный стеною. Это владение кино. Здесь местная группа киноорганизаторов, артистов и рабочих по мере своих сил запечатлевает на экране живую жизнь. Здесь же помещается небольшой театр на несколько сот мест для проверочного просмотра картин.

В этом то театре, почти совершенно пустом, — нас было там четверо, — я увидал новый фильм. Никто из товарищей, бывших со мной, не знал французского языка достаточно хорошо, чтобы переводить мне по мере надобности украинский текст. Таким образом, я смотрел как бы картину без надписей. Может быть, именно поэтому отдельные эпизоды фильма показались мне так крепко и убедительно связанными между собою. В самом деле, когда руководящая пить сюжета кажется утерянной, драматическое впечатление непрерывно растет и сообщает трагедии необходимое единство.

«Арсенал» — это история рабочего восстания в Киеве, на заводе военного снаряжения (в арсенале). Восстание было подавлено солдатами и полицией, а его «зачинщики» казнены. Фильм заканчивается в крови восставших, в воплях мучений, в пароксизме проклятий и гнева.

И картина в целом, и ее отдельные кадры ярки, выразительны, захватывающи и временами — гениальны.

Вот, в первой части, сцена с эшелоном. Поезд, наполненный солдатами, не может остановиться. Он летит вперед с возрастающей скоростью, и моментами кажется, что он налетает прямо на вас.

Советские кинорежиссеры — признанные мастера по части таких эффектов. Несколько месяцев назад мне довелось видеть нечто подобное в Москве, когда Пудовкин показывал мне

в Межрабпом-Фильме отдельные куски из своего фильма «Потомок Чингисхана», который он тогда заканчивал. Ужасающий галоп кавалерии.

Довженко, прежде чем стать кинорежиссером, был карикатуристом. Это вполне нормально. Умение выделять основные черты, наиболее характерные жесты, наиболее выразительные положения Довженко великолепно использовал в своем фильме.

Постановщик «Арсенала» извлекает замечательные эффекты не только из движения. Отдельные кадры остаются на экране неподвижными более или менее долгое время, и это производит необыкновенное впечатление.

Например, такая сцена. У стены дома, рядом с дверью, стоит неподвижно, наклонившись вперед, женщина. Ее голова повязана платком. Она молода, но совершенно обессилена и недвижима. Появляется офицер, сабля волочится за ним по панели. Он идет по улице, останавливается перед женской фигурой, берет ее за руку, трогает за грудь. Она не двигается. Он проходит. Это все. Эта сцена полна глубочайшего драматизма.

Раненый диктует санитарке письмо к жене. Он кончил диктовать и молчит.

Санитарка спрашивает адрес. Раненый не отвечает. Он лежит без движения, с откинутой назад головою. В руках санитарки — письмо без адреса.

А вот на экране субъект с холеной бородкой артистически повязанным галстуком (Дело происходит после поражения рабочих). Он держит одного из рабочих под дулом своего револьвера.

Он кричит ему: «Марш к стенке!». Тот безоружен и повинуется. «А теперь поворачивайся ко мне!» Рабочий поворачивается и идет прямо на протянутый револьвер. Он так странно спокоен, что тот, другой, по мере приближения жертвы, теряет голову, как бы при виде чего-то сверхъестественного. Он дрожит страха, он не в состоянии выстрелить. Тогда рабочий протягивает руку, хватает револьвер и стреляет…

Картина производит неотразимое, глубоко-волнующее впечатление.

Замечательная она и со стороны технической: чрезвычайно богатая по содержанию, она в то же время сделана крайне сжато и блещет великолепными деталями.

Работники советского кино создали новый замечательный фильм, рядом с которым смехотворными покажутся кинопроизведения меркантильного Запада.

И мы рады приветствовать имя нового славного солдата советского искусства, кинорежиссера Довженко.

Анри Барбюс[72]

Известия ЦИК. 1929. №37. 14 февраля. С. 3.

Кіно-рядки

<…>

І справжній подарунок кіно-України — це «Арсенал» Довженка. Ось один з багатьох московських відзивів.

Розказуючи про сцену з «Арсеналу», коли інтелігент-петлюровець не в силі розстріляти робітника-більшовика, а робітник-більшовик спокійно розстрілює петлюрівця, московський рецензент правильно відзначає, що:

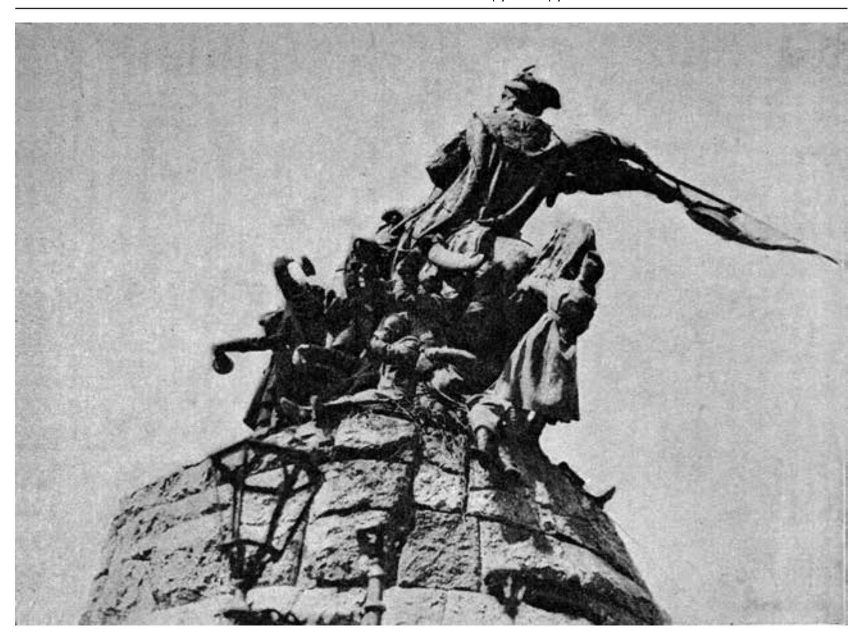
«В цій сценці Довженко буквально висаджує в повітря буржуазну мораль».

Він дає негативному персонажеві всякі традиційні чесноти, також і гуманність, протиставляє їм мораль своєї класи, класи пролетарських бійців. Для Довженка характеристичне нове, справжньо-більшовицьке ставлення до людей, що їх він виображає. Це робить його фільму що-найсільнішим засобом формування потрібної для нас людини і це примушує нас уважати «Арсенал» за великий здобуток української пролетарської культури.

[Ред. ст.]

Шквал. 1929. № 8(193). 23 февраля. С. 11.

[72] Анрі Барбюс (Henri Barbusse; 1873–1935) — французький письменник, журналіст і громадський діяч. Член Французької комуністичної партії (з 1923). Іноземний почесний член АН СРСР (1933).





«Арсенал»

Культурная связь между РСФСР и УССР начинает крепнуть. Проведенная в Москве «неделя украинского искусства» является, правда запоздалым, но, несомненно, первым ощутительным толчком в этом направлении.

Интернациональная советская кинематография обогатилась новым большим революционным полотном. Это — «Арсенал» А. Довженко (произв. ВУФКУ). Фильма является законной правопреемницей шедевров советской кинематографии и, в первую очередь, пудовкинского «Конца С.-Петербурга» и «Октября»[73] Эйзенштейна.

Каковы же те приемы формального мастерства в отношении сюжета и монтажа, которыми пользуется Довженко в «Арсенале?» Картина совершенно лишена фабульности — этой обычной формы повествования. Сюжет «Арсенала» подан в чисто-поэтическом плане и лишен всякого документально-исторического и хроникального значения; в этом отношении фильма больше всего походит на былинный сказ об украинском Октябре. Творческая индивидуальность режиссера Довженко выступает перед нами в роли народного трубадура.

Является ли формальное мастерство Довженко оригинальным? Не совсем. Примененные им приемы монтажа почти целиком заимствованы у Эйзенштейна, Пудовкина и Вертова. Но это отнюдь не является недостатком картины, так как использование этих приемов в «Арсенале» не является голым копированием, а преломлено сквозь творческую индивидуальность Довженко. В качестве поэта украинской кинематографии Довженко национально-самобытен и глубоко лиричен. Широкое пользование символами, на которых построена почти вся картина, порою возвышается до острой сатирической издевки (крестный ход с портретом Шевченко, 300–летняя «ненависть» к кацапам, «можно ли офицеров и буржуев убивать?») и высокого трагедийного пафоса (борьба изнемогающих арсенальцев с петлюровщиной, смеющиеся трупы империалистической войны). В то же время необходимо отметить, что символы, не всегда одинаково значительные в социальном отношении, — перегружают картину и понижают ее художественную силу.

[73] «Жовтень» (1927, реж. С. Ейзенштейн)

В отношении чисто-изобразительной манеры Довженко, судя по картине «Арсенал», находится под влиянием немецкой художницы Кете Кольвиц, искусство которой носит характер безнадежного пессимизма и упадочничества. Надо надеяться, что это увлечение является временным, так как оно органически не связано с буйным творческим темпераментом режиссера.

К недостаткам картины следует отнести и ее чрезвычайную эклектичность, сказавшуюся в смешении стилей, приемов, и отсутствии цельного ритмического построения.

По своему же идейному устремлению «Арсенал» является блестящим образцом коммунистической агитации, пытающейся охватить основные принципы нашей политической борьбы. Это — решительность и твердость, как главенствующие качества истинного революционера, классовость и коллективность, как природа социалистической революции.

На украинском бытовом материале борьбы с «самостийностью» Довженко талантливо выявил всю зверскую уродливость и реакционность националистического шовинизма.

К сожалению, своеобразие поэтического языка Довженко и обилие символов умаляют популярность картины и низводят ее, в известной степени, до тесных рамок талантливого эксперимента.

Зритель[74]

Новый зритель. 1929. №13(272). 24 марта. С. 14.

Уроки ярости

У специалиста киноработника по отношению к каждой новой картине, которую он видит, есть некая профессиональная растленность.

Киноработника поразить чем-нибудь в кинофильме так же трудно, как, скажем, бойца обратить в слезы речью председателя Общества покровительства животным, или служителя Института имени Склифосовского заставить упасть в обморок при виде раны.

[74] Матвій Петрович Смирнов — журналіст. Співпрацював з періодичними виданнями «Известия», «Рабочая газета», «К Свету и Знанию», «Голос Работника» та ін.

Рефлексы непосредственного восприятия профессионально притуплены, вещь ощущается абсолютно формалистически. Так портные запоминают ходы швов и ошибки кройки, но совершенно не помнят качества материи и того, что это за вещь, — сюртук, пиджак, шуба.

Вот почему лично мне почти невыносимы (может быть тоже профессионально) кинопросмотры АРРКа, равно как и собрания поэтов, заслушивающих стихи.

Ведь обычный разговор в фойе АРРКа, примерно, имеет следующий характер:

— Как он ее, пес, осветил. А?

— А каков кадрик, там где рука поднята, помните?

— А вы заметили, у кого свистнута сцена убийства?

— В монтаже хвост затянут. Когда они видят некий расплывающийся портрет, поданный «сквозь слезы», у них срывается восхищенное восклицание:

— Ах, какие у этого негодяя шикарные малярные линзы. Он их из-за границы вывез.

А увидав истекающего кровью человека, зарубаемого шашками, бурчат:

— Помидоры тоньше протирать нужно, а то кровь кусками отваливается.

Вот почему приходится ценить те относительно редкие случаи, когда действенный эффект вещи оказывается сильнее технического формализма и когда фильма обнаруживает способность превратить техника-дегустатора в зрителя.

Такое превращение себя в зрителя мне пришлось испытать перед фильмой Довженко «Арсенал».

1. Край окопа обвит по серому небу извилинами колючей проволоки.

2. Над краем окопа вырастает динамитный столб бризантного взрыва.

3. Столбом посреди хаты стоит изможденная, отупелая женщина.

А дальше надпись о том, как было у матери три сына… так начинается «Арсенал)». Запомнились точно, кадр за кадром. Такую запоминаемость мне приходится наблюдать у себя в первый раз.

Но не в запоминаемости сила фильмы. Сила ее в бешеном темпераменте памфлетного публициста, который здесь проявил Довженко.

Мы умеем привычно острить над Чемберленами и Штреземанами, но этот «остреж» не вызывает и улыбки, потому что Чемберлен далеко и большой храбрости для сего не требуется.

Мы великолепно научились подавать в кино и театре драматические произведения со сточенными углами и концами. Произведения, построенные по следующему уравновешенному принципу:

«Конечно, есть кой-какие извращения и даже очень значительные, но в общем и целом»…

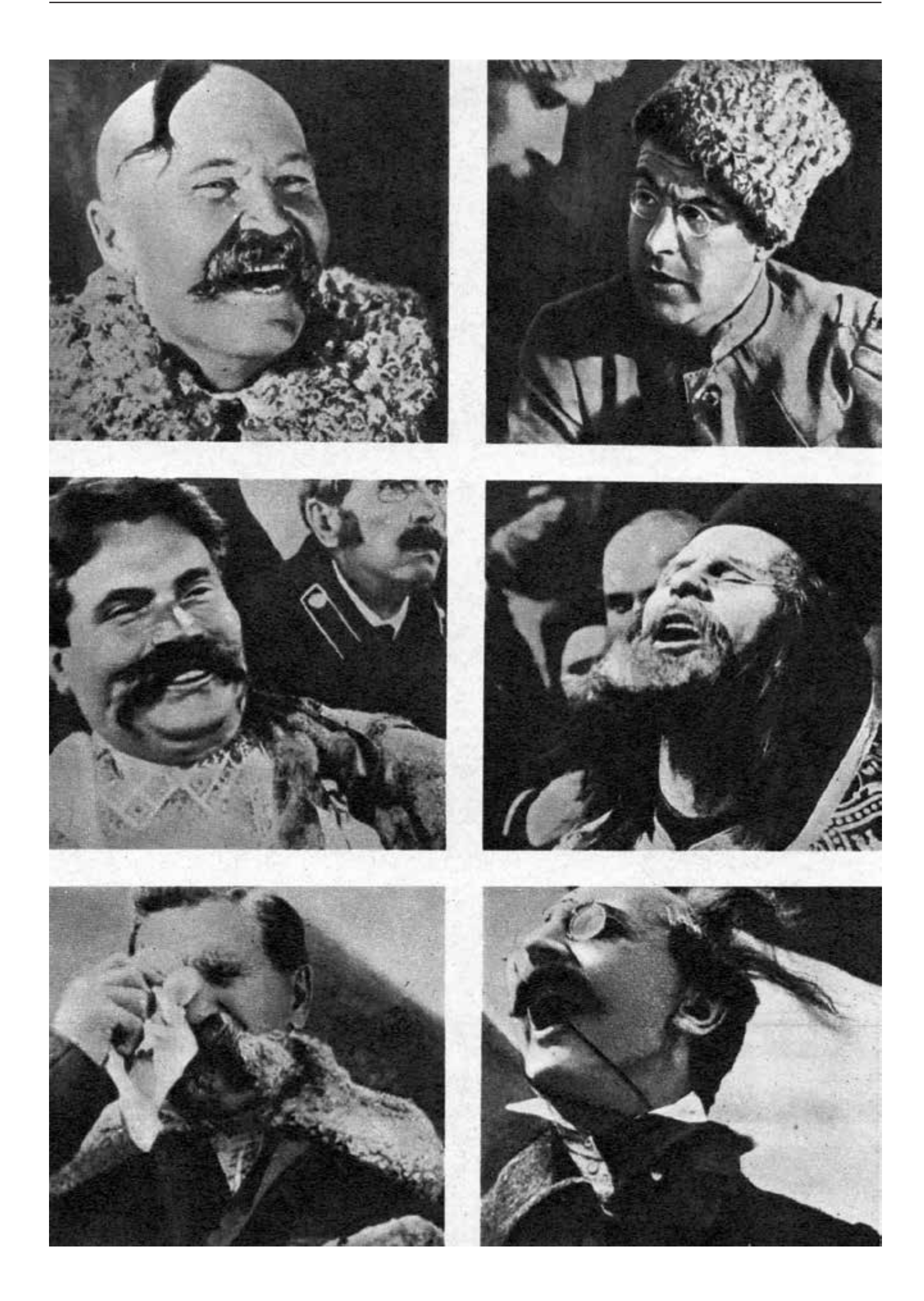
Концы наших театральных пьес и кинофильм в высокой степени выдержаны и благополучны, реалистически мотивированы и в то же время бесконечно беспомощны потому, что не нужны и не доходят.

Действенная ощутимость памфлета прежде всего в том, что памфлетист поставлен лицом к лицу с такой силой, которая способна его раздавить и замордовать вдребезги.

Таких сил и у нас в советских условиях сколько угодно, но рука яростного искусства на эту силу либо не заносится, либо заносится с опаской по мелочам, по «крокодильим анекдотам» или, что еще хуже, в виде стерилизованных дидактических поучений и риторических выкриков, уже переставших шокировать кого бы то ни было.

Мне приходилось как-то думать в связи с самоубийством Есенина о том, какую замечательную фильму можно было бы сделать, причем конечно не в плане замордовывания поэта-одиночки, а наоборот, взяв на издевку всю атмосферу этакого барского покровительства «талантливому песельнику-забулдыге», всю атмосферу лирического сюсюканья вокруг ритмических записей физически и социально больного человека, сюсюканья, которым были одержимы не только какие-нибудь «представители третьих позиций», но многие очень ответственные советские верхушечники.

Я уверен — такой фильмы поставить не удалось бы, ибо она по-настоящему, а не условно растревожила бы слишком много спокойствий.



Один из самых страшных идолов, поднять на которые руку сопряжено с действительными реальными неудобствами, это — идол воинствующего национализма.

У нас, в РСФСР, этот идол выражается в антисемитизме, в полупогромных словечках и толках.

В Тифлисе этот идол выражается в том, что каждый, вышедший на проспект Руставели людей поглядеть и себя показать, мельчайший советский разночинец, движением плеч своих, покачиванием бедер и манерой оглядывать проходящих женщин, копирует бар, дворян, князей, феодалов.

Я вспоминаю, как полтора года тому назад в Госкинпроме Грузии возникла идея поставить фильму — возвращение меньшевика, чтоб крепким памфлетом хлестнуть по клубку из дворянства, меньшевистского интеллигентства и националистической чвани. Не нашлось ни одного режиссера, который бы взялся за эту постановку, кроме находившегося в далекой отлучке Николая Шенгелая, и мотивы режиссеров были откровенны:

— Вы хотите, чтобы мне отказали от всех домов в том обществе, в котором я вращаюсь.

А на Украине это выражается в ненависти к Москве, в невымерших вздохах о раде, и в замыкании всех эстетических возможностей в одном Шевченко.

И вот на эту то глыбу поднял кощунственную руку Довженко.

Вся его фильма в условиях шовинистического цветения является такой же бестактностью, какой в самой фильме оказывается настойчивый вопрос солдата, задаваемый им расплясавшейся интеллигенции:

«Можно ли убивать на улице офицеров и буржуев, если попадутся?»

Суть довженковской работы в том, что он умеет классово расслоить не только типажную массу на экране, но и зрительскую эмоцию в зале, а это дано очень и очень немногим.

Обвинительным актом против своих социальных врагов у Довженко и является не сюжетная ситуация и не надпись, (самый облик, в который он врагов рядит).

В подборке типажа Довженко является мастером, стоящим рядом с Эйзенштейном и через него растущим.

А ведь нужно помнить, что типаж — это буквы эмоционального языка кино. Никакими монтажными трюками, никакими надписями, никакими сюжетными переделками, словом, никаким 4 смысловым вмешательством нельзя перекрыть впечатляющей силы того элементарного эмоционального знака, который называется типажом.

Фигуры, найденные Довженко, застревают в памяти и не только в памяти, они застревают в ненависти и в симпатии, презрении и в чувстве родства.

Не забудется мордастый дядя, ведущий митинг перед солдатами, и смущенные «куркули» (украинские кулаки), когда над ними простирают гневные ладони матросы верхом на конях, — парадоксальнейшие кадры, великолепно заменяющие, казалось бы, необходимые здесь по сюжету портреты броненосцев и крейсеров.

Крепко запоминается сцена с портретом Шевченко, которому какой-то пропыленный педагог возжигает лампаду. Портрет поворачивает голову и Плевком гасит лампаду. Это рвет не только с почтительностью к пронафталиненной старозаветной интеллигенции, все равно — российской ли или украинской. Это рвет и с традицией реалистических мотивировок.

С точки зрения реализма история с портретом, конечно, фантастика и наглость, но с точки зрения попадания в правильную социальную мишень — это то, что нужно.

Впрочем таких погрешностей против кинематографического реализма у Довженко более чем достаточно.

Я уже не говорю про его смысловой монтаж, развертывающийся колоссальными скачками и уже показанный в «Звенигоре» во фронтовых сценах.

Там, где режиссер обычно скрупулезно монтирует цепь смысловых кусков так, чтобы каждое предыдущее звено собою обусловливало последующее, там Довженко вычеркивает всю промежуточную цепь и прямо от первого звена скачет к последнему, предоставляя зрителю самому проводить между этими двумя точками смысловой телеграф. Дерзостей в «Арсенале» немало. В сцене с письмом, где сестра милосердия записала мучительный вопрос умирающего солдата об убивании офицеров и буржуев, но не смогла узнать адреса, потому что солдат умер, Довженко применяет

небывалый в истории кинематографии метод чисто театрального выхода сестры на авансцену и разговора ее с аудиторией:

«И писал он ВАМ

И спрашивал он ВАС, можно ли»… и т. д.

Совершенно реальный поезд катится под уклон, под обломками горят люди, но тот, кому в пьесе суждено вести линию революции, остается невредим и говорит: «стану машинистом».

Памфлет никогда ничего не отображает. Он есть цепь убеждений и опорочиваний. В нем есть обязательное накапливание эмоциональных единиц, пока их количество (эмоциональное) не перейдет в качество (смысловое). Довженко работает этими ораторскими темпераментными единицами, оставляя где-то далеко на третьем плане плестись фабульную линию исторического эпизода. Вот почему в этой фильме, казалось бы, по материалу своему исторической, нет ничего исторического. Она вся адресована сегодняшнему дню, и не удивляешься, когда узнаешь, что те или другие националистические круги украинской интеллигенции готовы за «Арсенал» вести Довженко чуть ли не на распятие.

У кого учится Довженко? Он этого не скрывает. Это лезет из каждого кадра. Учителя его весьма разнообразны.

В его работе борется статика живописного кадра и динамика советского киномонтажа. Иногда, кажется, что два разных человека делали картину.

Солдаты-интеллигенты, поезд, манифестация, уличные бои — все это от Эйзенштейна — от советской кинотипажной традиции, а в то же время сцены с окаменелыми женщинами, империалистическая война, финальный расстрел — это чистейшая Германия. Кете Кольвиц глядит из украинских крестьянок и допрашиваемых мужьями застывших жен. Явный Георг Гросс в германском офицере, умирающем от веселящего газа.

Фильма Довженко мне показалась более германской в этих своих частях, чем любая германская фильма, более, чем «Нибелунги» и «Варьете».

Смысловая работа кинокадров — создание кинопонятий — зачастую приводит Довженко к созданию киносимволики — и символики не всегда доброкачественной. Особенно это выпячивается

в эпизоде с подрывом броневика «Вільна Україна» и с последующей сценой поединка двух воль, вернее — мироощущений двух борющихся общественных лагерей.

Сомнительна и перетянута сцена с механическим расстрелом из револьвера побежденных повстанцев, ко она «кроется» последней довженковской дерзостью — концовкой, где петлюровцы стреляют по большевику и не могут его убить, хотя он перед ними с открытой грудью. Так реалистический большевик-одиночка перерастает в понятие большевика-водителя рабочего класса, и недопустимая с точки зрения обычного реализма фантастика становится простой и обыденной реальностью больших исторических процессов.

С. Третьяков[75]

Кино и культура. 1929. №3. С. 52–55.

Барбюс про «Арсенал»

Славетний французькій письменник Анрі Барбюс, що перебуває зараз в Радянському Союзі, вмістив у тижневику «Монд», що виходить у Парижі, велику статтю про «Арсенал».

На думку А. Барбюса «Арсенал» належить до високої кляси визначних кінематографічних творів.

Відзначивши, що через незнання української мови та відсутність на перегляді осіб, що знають французьку мову, йому довелося сприймати фільм без написів, А. Барбюс зазначив, що через це йому, мабуть, здалося, що не всі епізоди фільму завжди суворо й точно зв'язані один з одним: «Як би то не було, не була б єдина критична увага, яку може викликати цей фільм, й до того поверхова критична увага. В дійсності, там навіть, де керівна нитка, здасться, зникла, драматична емоція не перестає виникати, вона без ухилу зростає, вона накопичується й приносить одність та зв'язаність, потрібні, щоб розуміти трагедію, що проходить блискавками. Кінцевий висновок: твір в цілому має непереборимий та гострий ефект».

---

[75] Сергій Михайлович Третяков (псевд. — Асготрет, Буль-Буль, Жень-шень, Тютін) (1892–1937) — письменник, поет, драматург. У 1922 — приїхав до Москви, працював в ЛЕФі, в рабфаківських об'єднаннях, в т-рі В. Мейєрхольда (1922–1926). Був одним із теоретиків ЛЕФа. Редагував останні п'ять номерів жур. «Новий ЛЕФ». Потім був ред. журн. «Література світової революції». Був репресований.

Далі А. Барбюс подає коротку довідку про січневе повстання у Києві й характеризує послідовні сцени, що конкретизують цю тему: «вони всі реальні, напружені, дивовижної насиченості й місцями геніальні, а послідовність їх глибоко хвилює».

О. Довженко за А. Барбюсом має почуття головної риси, важливішого жесту, сильного скорочення. Все це режисер надзвичайно використовує у фільмі «водночас рясному й схематичному, який розвивається так би мовити, скоками та ударами. Найчастіше сцени несподівано перериваються, щоб продовжитись після інших. Їх режисер ламає на шматки, іноді посеред жесту. Це прискорене поділювання (дивізіонізм) підтримує напружену увагу з початку до кінця».

А. Барбюс далі докладно описує всі сцени фільму й приходить до висновку, що ім'я О. Довженка це ім'я ще одного борця за передові форми світової культури.

С. М.

Кіно. 1929. №5(53). Березень. С. 3.

«Арсенал»

На страницах Теа-кино-печати впервые были отмечены высокие качества кинописьма украинского режиссера Довженко[*)].

Первая картина Довженко «Сумка дипкурьера» представляла собой лишь довольно невыразительные итоги простого ознакомления молодого режиссера с техникой кино. Однако уже во втором фильме «Звенигора» Довженко раскрылся как наблюдательный, острый и смелый художник. Отличительная черта Довженко в том, что будучи глубоко национальным украинским художником, он в то же время больно бьет по шовинистическим настроениям петлюровской националистической Украины. Если в «Звенигоре» Довженко безжалостно высмеял «легендарную» Украину, то в новой картине «Арсенал» он беспощадно разоблачил социальную реакционность новейшего петлюровского периода украинской истории.

Довженко идет тут чрезвычайно сокращенным путем. На нескольких типажах православного духовенства, чиновничества, военных и штатских деятелей петлюровской Украины, он показывает,

как за лозунгом демократической Украины спрятались представители русских и украинских владетельных классов. Переходом лозунга «хай живе Украина» в «Христос Воскреси» он обнажил и реакционность политического фронта петлюровщины. Наконец приемом, оказанным Радой требованию «фабрики земли» выдвинутому украинскими рабочими и крестьянами, Довженко разоблачил классовую природу движения украинских националистов. «Эти замечательные по своей иронической насыщенности кадры настолько убедительны, что совершенно излишним даже является тот добавочный иронический прием, когда Довженко заставляет оживший портрет Тараса Шевченко плюнуть в лицо украинского патриота, одетого в форменную тужурку царского чиновника.

Таким образам в картине «Арсенал» Довженко продолжаем тему, начатую в «Звенигоре», с исчерпывающей полнотой и убедительностью Довженко показывает тут советские пути разрешения национального вопроса. Эта фильма Довженко окончательно утверждает совершенно новый жанр в кино — заостренный политический памфлет. Советское кино не преминет воспользоваться этим жанром, как новым могущественным средством агитационного воздействия на массы.

Разумеется, уже этого одного достаточно, чтобы признать значительность нового произведения Довженко.

Однако, кроме этих сатирических кадров, Довженко пытался нарисовать еще большее эмоциональное полотно, охватывающее целый цикл человеческих чувств. Он затронул вопрос войны и восстания, скорби и гнева израненных войной народных масс. В приемах достижения эмоциональных эффектов кроется большая опасность для дальнейшего творчества этого большого художника. Об этом надо высказаться со всей откровенностью.

Для выражения скорби и гнева Довженко прибегает к приемам кричащего импрессионизма. Пахарь — инвалид войны бьет в отчаянии свою захудалую клячу и сам падает в изнеможении лицом к земле; мать в остервенелой печали бьет своих ребятишек, требующих хлеба; старушка, потерявшая трех сыновей на воине, ковыляет по своей полосе и падает, сраженная усталостью и скорбью (параллельной монтаж). Палач с точными движениями заведенного

механизма расстреливает рабочих. Не удовлетворяясь этим эффектом, Довженко прибегает для усиления эмоционального воздействия и надписи.

«Где кузнец?», «Где слесарь?», «Где отец?», «Где муж?» — кричат надписи после падения тел расстрелянных рабочих.

Импрессионизм возник первоначально в живописи, как простая техническая революция приемом наложения краски на полотно. В этом смысле он сыграл положительную роль в развитии искусства. Он импрессионизм в литературе, живописи, театре, музыке, как на способ эмоционального воздействия (передача настроении) был всегда свидетелем социального безвременья и творческого бессилия художника. Художники-импрессионисты имели, правда, некоторый успех; но самый успех превращался в похоронный звон художника. Помнит ли кто-нибудь этих эфемерных писателей, так много шумевших при своем появлении? Импрессионистическое выражение эмоций привело уже Довженко в этой же картине к статуарности германского художника Штука[76], использованной в свое время Мейерхольдом[77] в его постановках на сцене бывш. Александрийского театра. Эти приемы очень быстро привели Мейерхольда к реакционному «Маскараду»[78].

Однако можно пользоваться всеми «измами», если художник разрешает с их помощью поставленной перед собой задачи. Очарование «Звенигоры» и заключалось в том, что в этой картине Довженко прибегал к самым различным приемам для того, чтобы высказать все свои мысли. «Звенигора» — картина, где наблюдается величайшее смешение стилей; и в то же время фильма, где все оправдано. Даже пресловутый аляповатый католический монах «Звенигоры» закономерен, потому что он выражает мысль художника, что гайдамаки охотно принимали все суеверия, даже

[76] Франц фон Штук (Franz von Stuck; 1863–1928) — німецький живописець і скульптор.

[77] Всеволод Емільович Мейєрхольд (справжнє ім'я — Карл Казимир Теодор Майєргольд; 1874–1940) — російський радянський театральний режисер, актор і педагог. Теоретик і практик театрального гротеску, автор програми «Театральний Жовтень» і творець акторської системи, що отримала назву «біомеханіка». Нар. арт. РРФСР (1923).

[78] Вистава «Маскарад» за М. Лермонтовим була поставлена В. Мейєрхольдом в 1917 році.

суеверия враждебной католической церкви. Поэтому «Звенигора» и представляет собой такое убедительное и человечески теплое произведение искусства.

Верный себе и в картине «Арсенал», Довженко без всякого стеснения прибегает к самым различным приемам. Но тут у художника стояла перед глазами генеральная задача картины: найти эмоциональное выражение всей Октябрьской эпохи украинской истории. И он торжественно, стиснув зубы, все подчинил этой задаче.

Художник в процессе производства это то же, что полководец на поле битвы. Хорошо иметь заранее выработанный план сражения; но плох тот полководец, который не считаясь с тактическими движениями неприятеля будет во что бы то ни стало вести свои войска по линии генеральной диспозиции. Толстой в «Войне и мире» нарисовал такого генерала. «Die erste Kolonne marshhiert, die zweite Kolonne marshhiert»… и битва проиграна. Материал всегда враждебен художнику; очень часто в результате работы над ним, материал, изменяя мысли художника, раскрывает перед ним возможности совершенно новых и неожиданных для него построений. В этом смысле каждое произведение искусства в значительной мере случайнО. Довженко не захотел считаться с этим законом искусства; очутившись перед заснятым материалом, он во что бы то ни стало, желал осуществить свою генеральную диспозицию. Полученный материал не удовлетворял этому назначению, но «die erste Kolonne marshhiert, die zweite Kolonne marshhiert»…

Отсюда этот поезд, пущенный под откос. Довженко использует его как средство сильнейшего эмоционального воздействия. Но он не достигает этой цели, потому что зритель не может определить его места в общем смысловом построении картины. Отсюда целый ряд неоправданных кадров боя, расстрела и т. д. И самое главное — какая-то нарочитость и холодная пышность всей композиции картины.

А между тем в «Арсенале» есть замечательные по своей человеческой теплоте кадры в полевом госпитале, где сестра милосердия пишет письмо под диктовку умирающего красноармейца. По простоте своего построения, по своей мягкой иронии и сдержанной эмоциональности, кадры эти напоминают лучшие произведения

искусства. На эту дорогу следует как можно скорее окончательно свернуть Довженко.

*) См. Советский экран, №44, 1928, «Украинские кинорежиссеры».

К. Фельдман

Советский экран. 1929. №11. С. 4.

«Арсенал» Довженко

Довженко — крупный художник. Он умеет по-своему видеть мир. У него есть свой особый путь в кино. Работы Довженко можно узнать сразу по 2–3 кадрам. Его мастерство характеризуется склонностью к этническому повествованию. Вещи и люди, показанные Довженко на экране, приобретают увеличенные размеры. Он поражают своей массивностью, своей торжественной тяжелой поступью. Они поворачиваются перед зрителем, как огромные глыбы, сдвинутые с места ветром грандиозных событий.

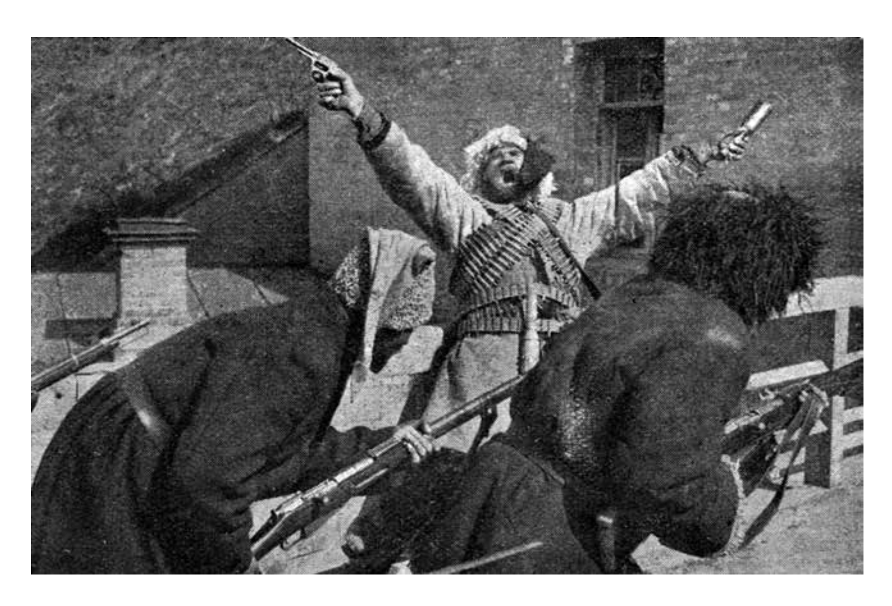
Как никто, Довженко умеет насыщать материал глубоким символическим смыслом, оставаясь в то же время реалистом даже тогда, когда он пытается уйти в область фантастики («Звенигора»).

Довженко — художник больших полотен. Он наделен особым ощущением совершающихся исторических событий. Те карманные часы или ручной хронометр, по которым мы составляем расписание нашего делового дня, для Довженко всегда — часы времени, стрелку на которых переставляем сама история.

От того так медленно и торжественно движутся на экране безымянные герои довженковских картин. Оттого они так часто подолгу останавливаются и неподвижной позе, окруженные огнем и дымом разрывающихся снарядов или истоками бегущей и кричащей толпы. Оттого даже стремительный бег коней в «Арсенале» кажется таким тяжелым, печатающим землю каждым ударом копыт. Часы истории имеют свои минуты и секунды. И эти медленные секунды отсчитываются в «Арсенале» сквозь быстро бегущие события великой революционной эпохи.

С великолепной выразительностью сделаны отдельные эпизоды фильмы, передающие это особое мироощущение художника, его умение слушать шаги истории.





Крестьянин, изнуренный бесплодной работой, в припадке отчаяния бессмысленно колотит свою лошадь размеренными тяжелыми ударами. Это — не жанр, не бытовая сценка. За каждым взмахом кулака, в таком эпическом ритме, развернутом на экране, встают десятилетия отупляющей борьбы за существование. Медлительный ритм подчеркивает значительность этой с цены. Он говорит о поворотном моменте в истории темного, забитого крестьянства. Лицо войны, реальный ужас бессмысленного разрушения и гибели, воплощены в этом солдате, смеющемся своим последним смехом.

Трудно перечислить все кадры «Арсенала», сделанные с такой же внутренней силой и острой выразительностью.

В «Арсенале» Довженко вырастает в крупнейшего художника советского кино, а ведь это только первые этапы его творческого пути.

И если бы все те высокие качества, которые отличают творчество Довженко, сочетались с умением композиционно строить фильму, мы имели бы в «Арсенале» произведение, отвечающее нашей эпохе и обладающее огромной силой воздействия на аудиторию.

При ясности замысла, при всей точности художественного приема, при всей образной насыщенности отдельных кадров, «Арсенал» в композиционном отношении сделан чрезвычайно элементарно и беспомощно.

На первый взгляд может показаться, что и в «Арсенале» мы имеем дело со своеобразным импрессионизмом в кино: художник набрасывает отдельные пятна, дает разрозненные куски, которые на расстоянии как будто должны создать цельное впечатление.

На самом же деле «импрессионизм» Довженко — вынужденный. Он обусловлен неумением художника совладать с многообразным материалом, организовывать отдельные образы в стройное произведение.

«Арсенал» — не картина. Это еще только материал для картины, первоклассный и блестяще обработанный материал, ждущий своего сценария, чтобы зажить на экране полноценной жизнью.

В «Арсенале» Довженко повторяет ошибки «Звенигоры», хотя и в более смягченной форме. Он берет отрезок исторического прошлого и становится своего рода «обозревателем»,

рассказывающим о событиях этого «отрезка» в хронологическом порядке. «Арсенал» не имеет ни начала, ни конца. Он чисто случайно начинается от времен империалистической войны и кончается восстанием арсенальских рабочих в годы гражданской войны.

Финал сделан чисто механически. Недаром Довженко принужден в конце прибегнуть к аллегории: открытая грудь рабочего, от которой отскакивают пули белогвардейцев. Самый образ рабочего — арсенальца сделан бледно и проходят еле ощутимой тенью через многочисленные события.

Режиссер идет от одной даты к другой, стремясь исчерпать содержание целой эпохи. Это необычайно утомительный путь, связанный для художника с расточительством своих изобразительных средств и страшной мысли, а для аудитории — с чрезвычайно затрудненным восприятием фильмы.

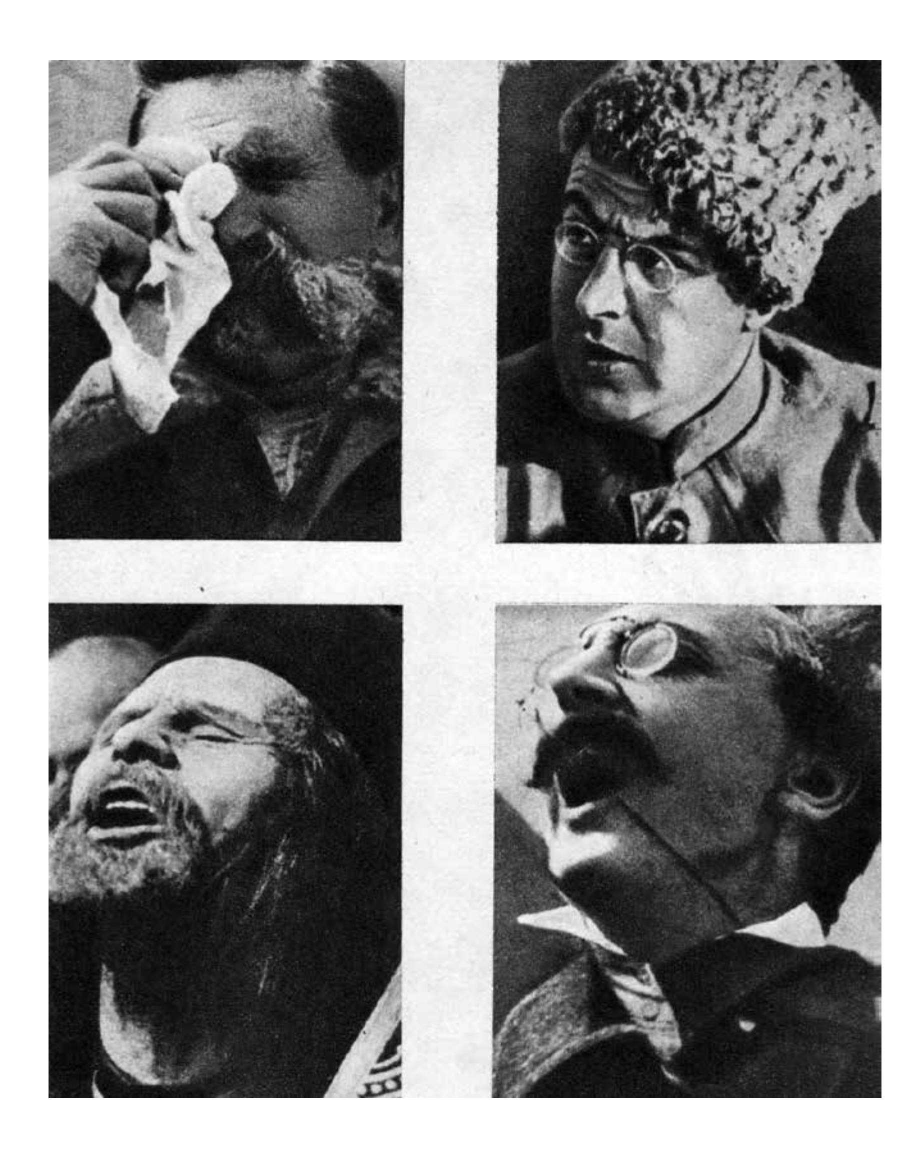
Довженко принужден прибегать к развертыванию действия скачкам и, мгновенно перебрасывая зрителя от одного события к другому. Он не дает зрителю ключа для разгадывания своих содержательных и глубоких образов. Каждый кадр «Арсенала» вырастает перед аудиторией, как новый ребус. В результате прекрасное мастерство Довженко остается доступным только для высококвалифицированного зрителя.

Прекрасный режиссер может делать очень плохие сценарии. «Арсенал» сохраняет в силе это положение. Отсутствие разработанного сценария не выводит «фильму» из ряда незаконченных лабораторных опытов.

Мощный и выразительный язык довженковских кадров, своеобразное мироощущение художника поэтому не поднимаются на ту ступень, где искусство становится ясным и простым выразителем своей эпохи.

Б. Алперс[79]
Советский экран. 1929. №11. С. 5.

[79] Борис Володимирович Алперс (1894–1974) — радянський театральний критик, театрознавець і педагог. Із 1921 — у Петроградській політосвіті, був дир. Лиговського народного т-ру. До 1924 — худ. кер. Т-ру Нової драми. У 1924 на запрошення Мейєрхольда приїхав до Москви. До 1927 — керував літ. част. у Т-рі Революції.



«Арсенал» Александра Довженко

Вышло так, что лучшие, серьезные революционные наши ленты выпускаются почти одновременно. «Новый Вавилон», «Генеральная линия», «Золотой клюв» выходят на протяжении чуть ли не месяца. К этим наглядным доказательствам силы революционного и изобретательского сектора нашей кинематографии сейчас присоединяется «Арсенал».

Эта работа явление большого масштаба.

Тема «Арсенала» — гражданская война на Украине, борьба рабочего масса за осуществление лозунгов Октябрьской революции, не только с помещиками и капиталистами дореформенными, но и с новоявленными украинскими националистами, с Радой и Скоропадским. История восстания киевского арсенала — лучший факт для характеристики истории революции на Украине. Довженко, прорабатывая эту ответственейшую тему, начисто отказался от иллюстрации и копировки исторических событий. Его «Арсенал» — не сборник исторических материалов, не инсценировка событий, а их анализ, рассказанный человеком сегодняшнего дня, рассказанный с упором на актуальный политический вывод.

Картина о гражданской войне на Украине оборачивается обвинением против национализма, обличением украинского шовинизма. «Власть украинская, а земля чья?» — эта надпись с превосходной политической отчетливостью ставит вопрос о корнях украинского национализма.

И в этом — большое политическое значение картины.

В этом — торжество революционного метода нашей кинематографии, отказывающейся от иллюстраций и делающей активный вывод из всякого политического события, ею трактуемого.

Это роднит историческую картину Довженко с «Концом Санкт-Петербурга» Пудовкина, «Новым Вавилоном» и «Октябрем».

Но методы, которыми пользуется Довженко для оформления своей темы, индивидуальны и глубоко национальны. Его картина работает на пролетариат, на его мировые задачи, методами национальной культуры.

Как и «Звенигора», «Арсенал» — совершенно сказочная картина. К социальным обобщениям, к политическим характеристикам

Довженко приходит через сказочное возвеличение образа, через подчас фантастическую его характеристику, резко подчеркивая ее комическими эпизодами.

И совершенно свободно обращается с материалом, заботясь не о совпадении его с действительностью, а о выразительности и политической его отчетливости. И поэтому в «Арсенале» лошади отвечают человеку, поэтому куски зимних пейзажей неожиданно сочетаются с летними, поэтому, наконец, мать ждет сына у заранее вырытой могилы. Эта фантастика, эта сказочность сообщают картине высокую эмоциональную напряженность, возвышают каждое ее событие до значения символа, и наконец, придают ленте совершенно своеобразный стихотворный характер. Если можно говорить о кинематографической поэме, то ее мы находим в «Арсенале».

Одновременно с этим Довженко пользуется методами американской «комической» картины.

В этом — его близость к другим нашим революционным мастерам, возвышающим американскую «комическую» до социальной патетики и чрезвычайной смысловой загруженности каждого эпизода.

Комические куски картины Довженко неожиданно переключаются на серьезность и заполняются отчетливым содержанием. Так старый комический трюк оживающего портрета работает в «Арсенале» с глубоким политическим смыслом.

Это — характерно для всякого нового искусства, в котором новые приемы работают с комическим подчеркиванием. И в «Арсенале» это использовано для иронических характеристик врагов, для чисто обличительных целей.

Смысловая ткань картины чрезвычайно сложна. Символика «Арсенала» при всей своей напряженности и патетичности требует чрезвычайно пристального зрения зрителя, чрезвычайно серьезного подхода. Картина несколько перегружена символикой, осложненной тем, что в ней персонажи работают не как постоянные символы. Отдельные эпизоды чрезвычайно трудны.

И это ставит с новой силой вопрос о культурном окружении кинематографа. Почти все лучшие наши картины ориентированы на передовой слой зрителя. Все они требуют к себе чрезвычайно

серьезного отношения и немыслимы без того, чтобы отсталые зрительские слои к ним так или иначе подтягивались.

Задачи всех наших культурных организаций — ЛЕНАРКа, печати, кинопроката — в проведении разъяснительной кампании как по «Арсеналу», так и по другим лучшим нашим лентам.

Тут нужно быть во всеоружии, чтобы война непризнания не поглотила великолепной кинематографической работы.

«Арсенал» недаром назван украинским «Октябрем».

Политическая зрелость и изобретательность картины ставят ее в уровень с лучшими работами нашего кинематографа.

«Арсенал» не только индивидуальная победа мастера, не единичная удача Довженко, но и укрепление высокой тематики и изобретательских приемов революционной кинематографии.

М. Блейман[80]

От редакции. Давая место статье тов. Блеймана, мы не считаем возможным ограничиваться одной рецензией на ленту, поскольку «Арсенал» является одной из интереснейших работ наших советских режиссеров.

Жизнь искусства. 1929. №13(1333). 29 марта. С. 15.

Украинская кинематография

До настоящего времени продукцию Всеукраинского фотокиноуправления вся наша пресса встречала в штыки. И вполне заслуженно. Из каждых десяти фильм вряд ли две-три приходились на относительно удовлетворительные. О «боевиках» же не приходится и говорить. Такие фильмы, как «Звенигора» пли «Проданный аппетит», были исключениями.

В этом году в украинской кинематографии намечается резкий перелом к улучшению. Правда, и сейчас один боевик приходится на несколько испорченных, ниже средних и средних картин. Правда, и сейчас еще украинский рынок заполнен такой низко качественной продукцией, как «За монастырской стеной», «Гребля прорвана» или «Буря». Но то, что процент брака в этом году уже

[80] Блейман Михайло Юрійович (1904–1973) — радянський сценарист. У кіно працював з 1924 року. У 1937–1939 роках спільно з М. В. Большінцовим і Ф. М. Ермлером створив сценарій одного з видатних радянських фільмів «Великий громадянин».

значительно меньше, чем в предыдущие годы, разве это' не знаменательный факт, свидетельствующий о росте украинской кинематографии? За три последних месяца ВУФКУ дало нам четыре фильмы высокого художественного качества: «Арсенал» (реж. Довженко), «Ночной извозчик» (реж. Тасин), «Бенефис клоуна Жоржа» (реж. Соловьев) и «Человек с киноаппаратом» (реж. Вертов). Последняя кинокартина уже нашла себе оценку в «Жизни Искусства». Поэтому в настоящей статье коснемся лишь первых трех фильм.

Арсенал

А. Довженко — наиболее интересный и свежий среди украинских режиссеров. «Звенигора», выпущенная нм в прошлом году, сразу поставила его в авангардные ряды советских кинорежиссеров, ищущих и открывающих новые пути в развитии киноискусства. Новая работа Довженко «Арсенал» показывает, что этот талантливый режиссер не стоит на одном месте, а идет дальше, нащупывая все новые и новые приемы своего мастерства.

«Арсенал» — это большое этическое полотно о бурных событиях, совершавшихся на Украине во время гражданской войны. «Как были у матери да три сына» — такой надписью начинается картина. Ее ритм, эпическое спокойствие, с каким развертываются первые части «Арсенала», — напоминают певучий сказ кобзаря, поющего об исторической прошлом своей страны. Довженко любит символы. Отбрасывая символику — как знамя, почему бы не использовать ее для того, чтобы углубить образы современности? И Довженко мастерски владеет символами, тонко их применяя.

Безлюдная сельская улица. Ее переходит безногий калека, ведущий за руку босую девочку. Только и всего. Однако и этого достаточно, чтобы мы почувствовали: совершается невиданная кровавая бойня, вычерпавшая из села всю молодую и здоровую силу.

А вот и театр военных действий. Десятки наших режиссеров, чтобы наглядно это показать, инсценировали целые «баталии», муштровали тысячи статистов, строили огромные сооружения. Довженко — экономен. Он показывает только несколько десятков солдатских теней в газовых масках с винтовками на плечах, механически продвигающиеся вперед. Вот одна тень остановилась. Она

хочет дальше идти. Сзади появляется фигура офицера, целящегося из револьвера в замершего солдата. А затем газы. Снова текст. Снова газы. Становится жутко. Хочется, как можно скорее, оторвать глаза от этого солдата, корчащегося в гримасе сумасшествия.

Однако Довженко не только владеет пафосом героиня, он вместе с тем и довольно тонкий сатирик. Разве можно лучше развенчать «знаменитую» Центральную Раду, чем этим буффонадным походом на площади Хмельницкого? Поход развернулся около памятника Богдана Хмельницкого. Артисты в гриме сидят на лошадях в пышных костюмах гайдамаков.

— Кто такой Хмельницкий? — спрашивает обладатель серой шинели.

— Какой-то хохлацкий генерал.

Короткая реплика, а сколько здесь понимания настроений трудящихся масс в дни господства Центральной Рады в Киеве!

Однако талантливому Довженко не хватает одного: чувства пропорции. Экспозиция (вступление) занимает у него куда больше места, чем раскрытие самой темы. При такой композиции основная тема картины — героический подвиг арсенальцев — весьма пострадала. Рабочий Тимош — этот обобщенный темп большевика-арсенальца — после крушения поезда сказал себе:

— Стану машинистом!

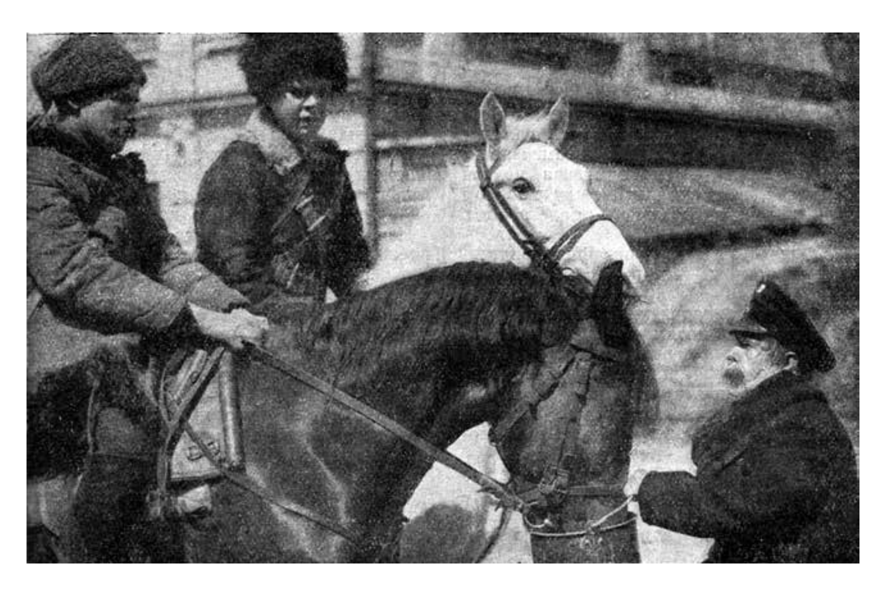
Прекрасный символ! И по мере того, как разворачивалась картина, зритель нетерпеливо горел желанием дойти вместе с Тимошей до того момента, когда он станет настоящим машинистом, верно и неуклонно ведущим поезд новой жизни.

К великому сожалению, Довженко не довел нас до этого момента. Его Тимоша расстреляли петлюровцы. Расстреляли — и точка. На этом и картине конец. Откуда такой пессимизм? Не историю же Парижской Коммуны воспевает Довженко, а историю киевского арсенала, который не только живет, а здравствует и поныне вместе с нами, берет активное участие в социалистическом строительстве под руководством сотен тысяч машинистов-Тимошей. По нашему мнению, режиссер поспешил закончить картину, от чего она много потеряла.

С. Гец

Жизнь искусства. 1929. №15(1335). 7 апреля. С. 18.





«Арсенал» и проблемы исторической фильмы

Блестящая картина Довженко замечательна не только как образец украинского кинематографического творчества, не только как собрание любопытнейших формально-технических приемов. Она чрезвычайно важна потому, что пытается по-новому поставить проблему советской исторической фильмы. Историческая фильма для нас обязательно является картиной, ставящей социальные конфликты, а двигателем социальных конфликтов является масса. Проблема советской исторической картины вырастает, таким образом, в проблему социальной массовой фильмы. Это жанр, не имеющий корней в буржуазных стандартах. Мы становимся свидетелями различнейших попыток советских кинорежиссеров нащупать формы этого жанра. Оставляя в стороне качественные различия и не занимаясь сравнениями, можно наметить здесь две основные линии.

Первая условно представлена «Октябрем». Здесь задача массовой социальной фильмы берется, так сказать, в упор. На протяжении всей картины действуют массы, борющиеся стороны даны сталкивающимися коллективами, динамика исторических событий разворачивается в непрерывности конфликтов. Этот метод на опыте оказался очень трудным для зрителя, так как эмоциональная сторона здесь до крайности отодвинута, поглощена диалектическим разворачиванием фактов. Это — крайне недоходчивый, хотя и в высокой степени серьезный жанр.

На другом полюсе можно поставить (опять-таки условно) «Мятеж». Линия массовых конфликтов протекает здесь рядом с фабулой, охватывающей ограниченное число проходящих через всю картину героев-одиночек. При этом сама фабула неизбежно приобретает авантюрный характер. Такому жанру нельзя отказать в занимательности и напряжении, но и то и другое покупается ценой ослабления социального размаха картины, ценой сведения ее к единичному, частному событию, ценой привнесения в нее элементов буржуазной мелодрамы. Это — не стандарт для советских исторических картин.

В «Арсенале» Довженко нет сквозной фабулы, нет интриги, объединяющей группу героев-одиночек, тем более нет признаков

авантюрности. Но, в отличие от «Октября», здесь нет также столкновения безличных массовых сил. Метод Довженко в основном заключается в том, что он берет отдельных героев и придает им обобщенные социальные и классовые черты, поднимая их, таким образом, до символической высоты. Эти символические фигуры — солдат, рабочий, мать-крестьянка, белый офицер — ставятся им далее в эмоциональные отношения друг к другу, но отношения такого рода, которые имеют опять-таки не случайно авантюрный, а обобщенный символический смысл. Так создаются уже не фигуры-символы, а символические действия. Сцена крушения поезда, руководимого стихийным и безудержным порывом демобилизующейся солдатской массы, сцена поединка рабочего и белого офицера, заключительная сцена расстрела рабочего-арсенальщика, от голого тела которого отлетают пули, — вот примеры такого рода символических действий. Поданные в чистом виде, они могли бы сойти за холодные аллегории, но художественная сила режиссера в том и состоит, что он окружает эти символические действия эмоциональным подъемом, достигает в них огромного чисто драматического напряжения, завязывает на них узлы эмоциональных аттракционов. Крушению поезда предпосылается огромный трамплин, показывается ход поезда, вызывающий сочувствие к едущим в нем солдатам, и только после такой подготовки дается заключительная катастрофа. На подобных же приемах сложных игровых сцен построены и остальные символические узлы картины. Это дает возможность зрителю воспринимать их помимо отвлеченного смысла, так же непосредственно драматически. Каждый из подобных эпизодов взят лаконичнО. Довженко избегает характеристики явлений несколькими мелкими, последовательными чертами. Он выбирает одну какую-либо и со смелой гиперболичностью, с чудовищным преувеличением доводит ее до размера монументальности.

Так слагаются символы не только положительные, героические, но и сатирические, отрицательные. На них ведется вся та линия «Арсенала», которая направлена на обличение украинского шовинизма и буржуазного азарта. Манифестация киевской буржуазии, показанная на галерее тупых и шутовских социальных масок, в особенности же превосходная по силе символической сатиры

сцена, где Шевченко, выходя из своего портрета, задувает лампадку, зажженную оголтелым патриотом, — примеры этих приемов.

Каково же место «Арсенала» в развитии советской исторической фильмы? Думается, что чрезвычайно большое. Большее, чем можно предполагать. Правда, в картине Довженко есть ряд трудностей, объяснимых своеобразием патетического языка режиссера. Есть и ряд «темнот», вытекающих из особенностей местного украинского материала. Но эти трудности и темноты могут быть преодолены, и они не ослабляют основного. Основное в том, что метод Довженко позволяет передавать исторические события, отнюдь не снижая их смысла, не искажая социальной зависимости между ними, не прибегая для этой цели к мелодраматическим авантюрным приемам. И в то же время показ этих исторических событий через обобщение, по-человечески волнующие и по-человечески эмоциональные образы позволяет художнику перекинуть к зрителю огромный мост непосредственного сочувствия. Метод исторической символики, раскрытый в «Арсенале», окажется, вероятно, центральным в создании советских исторических картин на ближайшее время. В этом — его огромное значение, далеко выходящее за границы лишь украинского кинематографического достижения.

А. Пиотровский[81]

Жизнь искусства. 1929. №16(1336). 14 апреля. С. 7.

«Ваше слово, товариші робітники»

З ініціативи ТДРК за участю ВУФКУ в Києві було проведено низку обговорень останніх фільмів ВУФКУ. Фільм «Арсенал» особливо широко демонстрували по київських клубах перед робітниками.

— Що ж з того, що типаж «Арсеналу» чудовий, що техніка чудова, раз ми, загалом і в цілому не можемо зрозуміти цієї картини?..

Подібні виступи робітників з приводу «Арсеналу» переважали і в клубі ТДРК, і в клубі арсенальців, і в клубі металістів.

[81] Адріан Іванович Піотровський (1898–1937) — російський і радянський перекладач, філолог, драматург, літературознавець, театральний критик, кінознавець, художній керівник к/ст «Ленфільм». У 1924 — очолив худ. відділ ленінградської губполітосвіти. У 20–30–х роках виступав як дослідник мистецтва, театральний критик, драматург.

— Надто тонкий сенс, — говорили, наприклад, робітники з приводу того ж «Арсеналу». Довженко має кадр з романтичним інтелігентом. Невже він проти революції? Але навіщо його показувати мрійником, що його вбиває робітник?..

Або з приводу кадру з «гонкою коней»:

— Це розмазана символіка, — казали робітники.

Або кінець:

— Брак відповідного напису робить зовсім незрозумілим, чому в Тимошку стріляють, але не можуть його розстріляти.

Треба побажати, щоб ВУФКУ надалі поширило свою практику громадських переглядів, звертаючи особливу увагу на забезпечення участи в цих переглядах широких мас робітників.

І. Айзенберг

Культробітник. 1929. №10(82). Травень. С. 41.

«Арсенал» у Ленінграді

У Ленінграді фільм «Арсенал» було випущено одночасово на п’яти найбільших екранах. Користувався він там величезним успіхом. Організований робітничий глядач з захопленням зустрів цей високомистецький фільм українського кіна.

[Ред. ст.]

Кіно. 1929. №9/10(56/57). Травень. С. 14.

Фильмы А. Довженко

Довженко начался с «Звенигоры». Для украинской кинематографии эта картина была, в сущности, первой попыткой создать произведение большого революционного стиля. Таким образом, «Звенигора» оказалась своеобразной кульминацией. Мы очень мало занимаемся классовым анализом явлений нашего киноискусства, неудивительно, что и эта крупнейшая из украинских фильм не получила хоть сколько-нибудь удовлетворительного освещения.

Теперь, когда возник «Арсенал» новая, гораздо более совершенная и усложненная интерпретация той же темы, вопрос о Довженко, о том, какими социальными предпосылками движется

творчество этого крупнейшего советского кинематографиста, становится особо актуальным. Тем более, что мы имеем здесь дело с художественным материалом огромной выразительности. Это бесспорно большое, глубоко впечатляющее искусство.

Каждый, кто пробовал отдать себе отчет в характере «Звенигоры», не мог не заметить явной двойственности этой картины. Размежевание идет в очень определенном направлении: с одной стороны, мы имеем фантастику, раскрываемую в манере высокой патетики, с другой, — конкретную правду эпохи войны и революции. В структуре картины эта двупланность обнажена в подчеркнутом различии кинематографического языка. Для фантастики мы имеем откровенную иллюзорность изображения — голубое окрашивание, замедленное движение, вуалирование, — все эти чисто технические приемы кино оказываются здесь глубоко соответствующими характеру жанра. Привлекается не только лирически-обсахаренный, сентиментализированный украинский пейзаж, но и архаическая бутафория сказочных мифов. Образы людей и вещей воспринимаются как мертвая, внереальная действительность. В сонном ритме влечется здесь действие, намеренно расконкретизированное, освобожденное от всякой жизненной тяжести, как бы невесомое. Феерия, слащавая, ложная и пустая, как всякая феерия. При этом все время идет игра в поэтизирование этой сочиненной действительности, игра в романтику.

Куда же устремлена эта голубая фантастика «Звенигоры»?

К прошлому, к преданиям кряжистой, мужицкой Украины, к той запорожской экзотике, которая когда-то пленяла Гоголя. Устремление это не кажется случайным, оно находится в органическом соответствии со всем мировосприятием художника. Весь голубой период «Звенигоры» пропитан испарениями крестьянской мистики, никак нельзя отграничить художника от теснейшей связи с деревенскими корнями. Именно здесь лежит основа мировосприятия художника, только в таком контексте могла возникнуть чрезвычайно проникновенная, порой явно слащавая фантастическая живопись «Звенигоры».

Любопытно, как этот голубой период картины мотивирован.

Внешне это похоже на разоблачение. Старая крестьянская мистика оценивается с иронией. Но уже самый характер этой иронии, необычайная, явно сочувственная мягкость ее — симптоматичны. Трудно поверить, что перед нами разоблачение. Нет, гораздо в большей степени это — поэтизирование.

Конечно, когда в Германии, в эпоху инфляции (буржуазный порядок колебался в своем основании), Фриц Ланг создавал «Нибелунгов» (этой фильме А. Довженко многим обязан), героизация национального эпоса оказывалась гораздо более последовательной, откровенной и радикальной. Тогда класс, терявший свою устойчивость, обращался к историческим преданиям прошлого, потому что была потребность в каком-то героизме. «Звенигора» возникает совсем в иной социальной обстановке, отсюда различие мотивировки, ее внешняя ироничность. Но в основе и здесь лежит глубочайшее сочувствие, об этом говорит весь контекст голубого цикла «Звенигоры».

Есть в фильме основной образ. Это — Дед, хранитель старинных преданий. Он нереален и расщепляется на две половины: с одной стороны, он участник и очевидец событий голубого иллюзорного плана, с другой — он выступает и в действии конкретного бытового плана. Дед является не только в фантастическом Запорожье, но и в событиях войны и революции. Этот образ очень полно выражает основную стихию картины. Патриархальный деревенский уклад, разламывающийся в условиях современности, нашел здесь свое воплощение.

Вместе с голубой фантастикой и Дед попадает в русло критической иронии. Но опять здесь не только нет злобы или суровости, чего естественно было бы ожидать от Художника революционного, но есть почти приторная мягкость, снисходительность. Есть, пожалуй, и ощущение горечи от того, что голубая иллюзия должна быть разоблаченной.

Мы подходим к очень характерному противоречию в художнике. Он, бесспорно, охвачен революционным стремлением, совершенно искренне хочет дать революционную интерпретацию материала, но здесь вступают в действие такие силы, над которыми уже не властно сознание, — прорывается подводное течение

классовой психики, в котором художник может и не отдавать себе определенного отчета.

Такая характеристика фантастического плана «Звенигоры» и ее основного образа получает свое подтверждение и в содержании реально-бытового плана картины. Теперь характер двойственности становится совершенно понятным. Два мотива находят в бытовом периоде «Звенигоры» наиболее полное выражение — это сонное спокойствие сытого крестьянского быта (вспомним здесь совершенно исключительную по свежести разработку этого мотива в эпизоде «перед войной» — скопление глубоко статичных по своему содержанию кадров, внезапно нагнетаемых в фильму, так что сразу останавливается ее движение, создает очень полный образ тяжелого, плотного, ничем не нарушаемого деревенского покоя), а также мотив героической, но достаточно бесшабашной партизанщины. Вот, в сущности, чем движется и заполнен бытовой цикл «Звенигоры». Как видим, картина имеет совершенно определенное устремление. Перед нами — фильма крестьянская. Она обращена к революционной теме, но самая тема сужена до размеров участия крестьянских масс в революции. Художник с великолепным уменьем воспроизводит пафос крестьянского восстания, с глубочайшей естественностью он показывает его высокую героику — в этом совсем не открывается черт, которые можно было бы понять как искусственные. Ничто не кажется здесь сочиненным, все поражающе правдиво. Но сразу же ясно, что именно хаотичность, бесформенная дикая стихийность ощущается художником как самое яркое, большое, увлекающее в событиях. Он поэтизирует анархическое исступление.

Здесь и лежит очень резкая, непререкаемая граница его творческого зрения. Он понимает революцию в очень узком, очень специфическом смысле. Не один раз приходилось нам слышать про «скифскую мощь» Довженко, это — конечно, достаточно безграмотное определение, но в этой обывательской формулировке есть зерно правды: атмосфера крестьянского бунтарства является очень близкой и понятной нашему художнику. Во всяком случае, он чувствует ее не менее тонко и проникновенно, чем атмосферу крестьянского благополучия.



«Звенигора» имеет очертания монументальной фильмы. Художник мыслит здесь большими понятиями и хочет поднять глубокие исторические пласты. Но эта тенденция оказывается далеко не полно осуществленной. В конце концов, консервативные элементы произведения мешают ему стать тем, чем должна быть монументальная вещь революционной эпохи.

В «Звенигоре» происходит борьба глубочайших противоречий, перед нами чрезвычайно запутанный хаотический мир, в котором возникает живое стремление стать в уровень с революционной эпохой. Поэтому «Звенигора» и была скорее вопросом, чем ответом. Следовало ожидать нового шага талантливейшего художника, который позволил бы судить о нем более определенно и более решительно. От «Звенигоры» можно было идти в разные стороны.

«Арсенал» является не только очевидным продолжением «Звенигоры», но и в значительной степени ревизией этой исходной картины. Художник двигался не назад, а вперед, что и сделало новую фильму гораздо более близкой к революционной действительности, чем ее первоисточник. Прежде всего оказался устраненным голубой фантастический план. Это не совсем — как мы увидим ниже — освободило картину от двойственности, но все же значительно содействовало ее цельности. Пыль косной крестьянской патриархальной мистики оказалась стертой. Широкое поле деятельности было расчищено. Сразу стало дышаться свободнее, сразу стало свежее. Вместе с голубой иллюзорностью исчез и Дед, тянувший «Звенигору» в прошлое, и вся слащавая сентиментальность сказочной романтики.

«Арсенал» является произведением мужественным и очень строгим. Центр внимания перенесен здесь на тот революционно-бытовой план, который соседствовал в «Звенигоре» со сказочной романтикой и оттеснялся ею. Произошло таким образом характерное перемещение.

Основной образ «Арсенала» имеет свое начало в «Звенигоре», это — образ крестьянского парня, в соответствии со всем строем картины превращавшийся в образ некоего искателя правды. Теперь перед нами солдат-большевик (Свашенко дает здесь необычайно естественную и живую интерпретацию), но известный налет

правдоискательства и здесь еще продолжает ощущаться. Больше всего это видно из вздыбленности этой фигуры над уровнем общего революционно-бытового плана, из подчеркнутого сверхчеловеческого значения этого образа. Он понят не как простой живой, конкретный человек, не как вождь, выдвинутый революционной массой — перед нами попытка дать некоторую абстракцию. Это приводит к любопытному взаимоотношению между этим образом и остальными слагаемыми вещи — он движется по своей замкнутой орбите, не сливаясь с основной линией: нигде мы не видим пересечения. Такое обособление сказывается и в том, что самая интерпретация образа дана не в связи со всем контекстом повествования, а самостоятельно (здесь интересно напомнить о рождении героя: из хаоса разбившегося в щепки поезда, из ужаса крови и пепла поднимается он, как новый феникс — наивность этой мещанской характеристики не мешает ей быть очень вульгарной) — перед нами сверхреальный герой, новый вариант сверхчеловека. Кажется, что здесь пахнет голубым Дедом из «Звенигоры», во всяком случае основной образ «Арсенала» взят так же нереально, в символическом отвлечении, как то было в «Звенигоре».

Эта тенденция имеет большое значение, она показывает, что далеко не совсем изжиты противоречия первого опыта, но сам образ, конечно, неизмеримо более значителен и полон революционного содержания, чем картонный и сладкий Дед «Звенигоры».

Война империалистическая. Война гражданская. Месяцы демократического ханжества. Героическое восстание рабочих киевского арсенала. Вот — основные центры, к которым стягивается бытовое содержание картины. Здесь далеко не одинаковы изобразительные качества произведения. Бесспорно, что наиболее яркой и впечатляющей оказывается в разработке Довженко тема гражданской войны, возвращающая нас к той самой героике крестьянского восстания, которую уже в «Звенигоре» он показал впечатляюще. Здесь даже прямо повторены некоторые мотивы этого плана (напр., великолепный, поистине ошеломляющий поезд), но только на более совершенной и углубленной основе.

Можно сказать, что здесь даны исключительно интересные и глубокие изображения, до которых наша кинематография в этой

области еще не поднималась. Огромную простоту сочетает здесь художник с грандиозностью замысла, с высокой, но искренней-шей патетикой — каждая фраза здесь живет полной, взволнованной жизнью. С покоряющей естественной легкостью возникают образы — каждый малый мотив, каждый ограниченный комплекс изображения развивается с бурной непосредственностью, оживленно, захватывающе. Как два центра, стягивающих к себе всю энергию произведения, возникают два повторяющих друг друга, взаимно дополняющих образа: мчащаяся партизанская артиллерия (это сцеплено в неразрывное единство с зимним деревенским пейзажем, вся игра здесь идет на контрастировании мертвого очарования спокойной зимней природы под солнцем и бешеной исступленной скачки — идеальный покой встречается здесь с лихорадочным движением) и мчащийся поезд, несущий партизанский разудалый отряд в ничто, в смерть — этот образ раскрыт в сумасшедшем вихре кадров, ошеломляющих по построению, в которых все смещено, выведено из естественного положения. Патетический поезд этот незабываем.

Как видим, оба раза акцент поставлен на стихийной динамике, не координированное, слепое движение — вот что с изумительной силой раскрыто в наиболее значительных образах «Арсенала».

Здесь рождается и наиболее глубокое, мощное в картине — ее изумляющая ритмичность. Именно на этих кульминациях (мчащийся поезд и мчащаяся партизанская артиллерия) ритм «Арсенала» находит свое раскрытие. Этими образами определено все ритмическое выражение фильмы. Здесь лежит подлинный смысл ее. Образы крестьянской партизанщины, — вот исходная почва ритмики «Арсенала», пронизывающей ткань кинематографического повествования.

Все это получает совершенно определенное выражение, если мы обратимся к другому, по замыслу, основному, внешне определяющему все содержание «Арсенала» эпизоду, посвященному восстанию рабочих, в котором, конечно, было не меньше героизма, чем в крестьянской партизанщине. Эпизод этот раскрыт совсем иначе. От монументальных, очень уплотненных, охваченных глубочайшим внутренним единством, совершенно цельных,

сложившихся в теснейшие комплексы изображений крестьянской партизанщины, мы переходим здесь в область множественных, дробных, беглых, суммарных характеристик, в область своеобразного импрессионизма, скачущих, поверхностных ритмов, в область характерной децентрализации.

Система первого плана организовывалась вокруг немногих образных центров, что делало ее художественным явлением большой емкости. Новая система уже не поднимается до такой монументальной стройности — много ЛИЦ, поступков, черт, все чаще встречаются здесь фразы, не кажущиеся живыми и свежими. Впечатление огромной внутренней силы, создаваемое образами первого плана, здесь явно рассасывается. От конкретной, образной системы мы переходим к очень характерному замещению. Фильма обращена к символике. Не только расконкретизированный образ солдата-большевика с правдоискательской психологией выдвигается здесь на первый план — и другие слагаемые кинематографического изображения начинают отклоняться в сторону символической абстракции. Очень характерно, что две наиболее значительных кульминации эпизода (своеобразный поединок между коммунистом и соглашателем и заключающий фильму расстрел основного героя) предъявлены как обращение к символике. Мы встречаемся здесь с характерной растерянностью мещанской психики, с попыткой навязать образам пролетарской революции сантиментальную, мещанскую оценку. Здесь всего убедительнее сказывается неспособность художника освоить тему пролетарской революции, он берет ее не изнутри, не органически, как то было с крестьянским восстанием, а извне, как сочувствующий, но посторонний свидетель. Отсюда — схематизм, неверность тона, символические ухищрения.

Опять-таки совершенно несомненным является искреннейшее стремление художника подняться на высоту революционно-пролетарской темы — срывается он независимо от своей воли. Здесь нужно отметить, что совершенно очевидным является приближение художника к революции, достигаемое через отказ от мелкобуржуазной психики, через решительное перевоспитание себя под влиянием идеологии революционного пролетариата. Путь

от «Звенигоры» к «Арсеналу» в этом смысле достаточно выразителен. Но это изживание предрассудков мелкобуржуазной психики, этот отказ от традиций крестьянской романтики является далеко не простым делом. Во всяком случае, в «Арсенале» есть еще много моментов, засоряющих эту превосходную в общем фильму традициями мелкобуржуазного мировосприятия.

Здесь еще раз нужно вернуться к основному образу фильмы, солдату-большевику с правдоискательской психологией. Какова устремленность этого образа? Художник раскрывает его как некую отвлеченную идею революции, как некий символ. Зачем это понадобилось в революционной картине, как возникла необходимость персонифицировать историческую диалектику революции? Разве не ясно, что ее следовало искать в самих событиях, а не добывать какой-то алхимический экстракт. Для Довженко это оказывается данью, пережитком мелкобуржуазной психики, своеобразным атавизмом. В цельном произведении пролетарского художника такой образ, конечно, не мог возникнуть.

И совершенно несомненно, что дальнейшее приближение Довженко к задачам пролетарского искусства будет связано с тем, что этот образ окажется зачеркнутым на следующем этапе, как на прошлом этапе была зачеркнута голубая романтика старого Деда. Такова логика развития.

Проблема А. Довженко ставится таким образом во весь рост. Перед нами огромный художник, идущий к пролетариату. Процесс развития его творческой индивидуальности связывается с борьбой за освобождение от власти косных традиций мелкобуржуазного сознания. Две интереснейших фильмы Довженко знакомят нас не только с процессом роста революционного художника, но и с процессом отмирания мелкобуржуазных атавизмов в его мировосприятии.

Понятно — эта проблема далеко выходит за пределы творческой индивидуальности А. Довженко. Для больших мастеров нашей кинематографии С. Эйзенштейна, В. Пудовкина — можно было бы поставить такой же приблизительно вопрос. Здесь мы подходим к одному из основных узлов кинематографической ситуации. На данном этапе проблема воспитания пролетарских художников

кинематографии, из лучших художников-попутчиков, тяготеющих к пролетариату, имеет огромное значение.

То обстоятельство, что автор «Арсенала» столь уверенно продвигается на революционном пути, позволяет поставить вопрос о классовом содержании его творчества со всей откровенностью и четкостью. Несомненно, что в будущем от Довженко можно ожидать больших произведений, революционность которых ничем не будет засорена. За это говорит весь ход его творческого развития.

«Арсенал» гораздо более глубокая и впечатляющая вещь, чем «Звенигора», потому что это вещь более цельная и органическая в революционном смысле, менее охваченная косной традицией. Это значит, что рост Довженко как подлинно революционного художника сопряжен с полным раскрытием его творческих возможностей. Когда мелкобуржуазные атавизмы будут окончательно изжиты, откроется путь к поистине монументальным произведениям.

И. Анисимов[82]

Печать и революция. 1929. Книга четвертая. С. 109–115.

Арсенал

В короткій авторецензії на «Звенигору» О. Довженко назвав цей фільм «більшовицьким» — характеристика, що цілком пасує й до «Арсеналу», нової його роботи 1928 року. «Арсенал» не так продовжує, як стверджує лінію шукань попередньої роботи, від деяких із них відмовляючись, деякі знижуючи, частково лишаючись тим же суперечливим (подекуди в цій суперечливості навіть переконливим) фільмом. Розгляньмо коротко найхарактерніші його риси, частково користаючи з принципу порівняльної аналізи: «Арсенал» — «Звенигора».

Головна риса останньої — монументальна широчінь узятої теми — позначає й «Арсенал». Що правда, тема його — перший

[82] Іван Іванович Анісімов (псевд. — Прим; 1899–1966) — літературознавець, критик, журналіст. Співпрацював з журн. «Червона новина», «Друк і революція», «На літературному посту», «Вісник іноземної літератури». З 1928 — викладав історію зарубіжної літератури в Ін-ті червоної професури та інших вищих навчальних закладах.

подих Жовтня на Україні та його «передісторія» — немов становить відтінок із теми «Звенигора», що намагається охопити сенс цілої історії України від стародавніх, легендарних часів і до наших днів мирного революційного будівництва. Критика частково закидала Довженкові цю монументальність, що рокована на схематизм; однак, навряд чи тут можна вбачати причину звуження теми «Арсеналу» в порівнянні до «Звенигори». Отже, кадрові збіги — в малюнках війни, повернення війська з фронту, нарешті спільність персонажів (Тиміш) — промовляють за єдність обох фільмів.

Щойно відзначена головна риса теологічно впливає й на композицію, сюжетне складання: обидві картини відмовляються від сюжету у вузько-авантурницькому, детективно-пригодницькому сенсі слова; і «Арсенал» — ще більше за «Звенигору». Тут же криється й запорука міцного єднання поміж фільмом і його українським глядачем: репрезентуючи етапи революції на Україні, режисер основними рисами, втілення (що про них докладніше — нижче) пропонує глядачеві бути найактивнішим співучасником у роботі і чи не вдруге — стисліше, компактніше пережити вже раз пережите. Формальне здійснення цього — мінімум титрів — написів — подекуди примушує навіть побоюватися, чи не звузив режисер зрозумілість фільму згаданим мінімумом тлумачень, чи буде ясний фільм глядачеві — не українцеві, чи не потрібуватиме він у цьому випадку збільшення словесного додатку, що безперечно порушить лаконічну стислість досягнення.

Як же здійснюється композиція фільму, що відмовляється від сюжетності? Лишається: 1) хронологізм, як найголовніший стрижень подачі матеріалу та 2) спільність персонажів, що здійснює його єдність. Такий, приміром, голова ревкому, що фігурує в кінці I частини, кидає Гранату в панцерник у VI частині і там же карає на смерть діяча-шовініста (кінцева сцена VI ч.). Така й постать Тимоша, що пронизує весь фільм, набуваючи значіння героя. Поряд із цим варто відзначити, що класифікація дієвих осіб (властива сюжетному фільмові) на сюжетно-важливих (герої) і неважливих персонажів (статисти) модифікується, хоч і не зникає остаточно у фільмі безсюжетному, типу «Арсеналу»: вага персонажів розподіляється тут рівномірніше і лише частота появи певної особи (в данім разі

Тимоша) відокремлює її, як «героя» (до характеристики персонажів доведеться ще повернутися в аналізі стилю, трактування матеріалу фільму). Щоб завершити абзац, відзначаємо, що спільність персонажа формально здійснюється в повторі кадрів, що становить зовнішній засіб зв'язку безсюжетного фільму.

До головних композиційних принципів цього останнього — хронологізм та повторна єдність персонажів — додається в характеристиці «Арсеналу» ще конкретна риса, показова для загального стилю картини: це — його кадрова мозаїчність. Її raisond'etre ясна: хронологічний принцип (та ще такого значного й насиченого історичного періоду, що його обрав О. Довженко) постачає надто багато матеріалу для тих 21/2 тисяч метрів плівки, що становлять межу фільму, «її ще не прейдеши». Принцип серійности, на зразок довжелезних американських series, тут очевидно не до речі. В наслідок і збудовано фільм різкими плямами, що сусідують між собою і в ритмічній тісноті кадрового ряду дають несподівані й блискучі, багато змістовні й глибокі сполохи кіномови. Для прикладу досить пригадати хоч би першу частину «Арсеналу»: вибухи снарядів, загороди колючого дроту, нерухомі постаті-статуї жінок, спустілі села, «жарти» поліцая, поранений із нагородою — хрестом, зомліла жінка, що перед тим засіває поле і одразу ж Микола II, що немов на неї дивиться глибокодумно, пишучи «убіл ворону» — все це саме в зіставленні дістає своє значення, а — що найголовніше — критичне освітлення: все бо вершить німець, отруєний «веселящим» газом; його сміх, що переходить у спазму, а потім і корчі; нарешті, маска (та не обличчя), забитого в стані отрути, який дивиться з землі — ці кадри буквально незабутні, «впечатляють»: такого жаху війни екран ще не знає.

На перший погляд здається, що таке зіставлення кадрів-вислідів, кадрів, що концентрують величезні поклади матеріялу, здібне давати по суті лише статичне віддзеркалення процесу. І дійсно, вільність таких кадрових концентрів, що зліплюють масивне груддя матеріалу — епічна характером: синтез об'єднує, підсумовує довгі періоди часу, підносячись над ними, немов гостре кінооко, що визбирує з матеріяльного багатства потрібні плями, освітлюючи їх яскравим променем синтезу.

Та не з самої статики складено фільм: це б суперечило динамічній суті кіномистецтва. Епічні картини режисер влучно прошаровує динамікою, що одночасно дав й тематичний зв'язок. Так статичну картину війни закінчено запитанням: «де ж ворог?», що за ним стоїть згадувана само демобілізація, а значить, і фактичний кінець війни. Це ж становить логічний ступінь до II частини з її майстерно поданим «Крути, Гаврило». Не зважаючи на рух потягу, епізод по суті статичний, але за ним іде надзвичайно цікавий монтажний кадр: солдати повернулися, одразу ж владно відчувається побут у запитаннях до дружини з «чужою» дитиною — «это», Wer Qui і, нарешті, «кто», що показує Тимоша перед руським урядовцем (регресивно читач з'ясовує собі семантичну зміну цього «кто» в порівнянні до попередніх «батьківських» запитань). III частина знов епічно-статична та завершує її кадр жефу з боку Тимоша, — жефу, конкретизованого в його несхибному вирішенні «я — робочий»; епізоди цієї частини продовжено в IV ч. (картини з їзду), але тут знову починається динаміка: на прохання голови уряду «голосувати за помилку» висловлюються проти — чорноморський флот, Донеччина, а звідси й — органічний крок до боротьби за радвладу, до тої динаміки, що вже не вщухатиме до кінця фільму (її компонент — повстання арсенальців), перебиваючись статикою-картинами обивательщини в місті (прислухання до канонади, одміна потягів) та подорожжю забитого арсенальця розстрілом їх і ін.

Отже, щодо співвідношення статики й динаміки в фільму, останній чітко розподілено на дві частини: в першій переважає епос з динамічними прошаруваннями, — епос, що його внутрішню динаміку здійснює хронологізм, ритмічна послідовність у зміні картин; в другій, навпаки, динаміку розряджено статикою. Не можна не додати, що перша половина вражає незрівнянно сильніше за другу: причину цього слід шукати, звичайно, не в зазначеному характері чергувань статики й динаміки, а скоріше в тому, що перша половина постачає значно чіткішу етапізацію матеріялу в часі, виразніші хрононологічніші межі епізодів-картин; друга ж, виображуючи повстання Київського арсеналу, не має матеріялу для такої етапізації, пропонує зміну симуляних та несукцесивних картин, і чи не в наслідок цього менш виразна.



Оцінка композиційних засобів «Арсеналу» (особливо третього — мозаїчності кадрів) та співвідношення його епічної статики до динаміки щільно підводить до характеристики засобів трактування матеріялу. З цього боку фільм цілковито реалістичний: від кожного кадру відгонить безперечною проворою, та сила його в тому, що фільм не бере цю правду «в лоб», а узагальнює її до степені міцної алегорії та символу (останній ужито не в розумінні відповідного світогляду, а в сенсі ейдологічного терміну).

Прикладів цьому можна навести безліч — насамперед з 1 частини, де кожен кадр стає за проекцію відповідного образного узагальнення. Хороший кадр, на жаль, тиражний — слова Тимоша про потребу полагодити тормоза. Найліпший же приклад — кінцевий кадр фільму, що стає висновком із попереднього змальовання класової боротьби: Тиміш, що його не можуть розстріляти прибічники петлюрівщини, не мов утілює тих легендарних героїв, що їх і куля не бере. Такий відгук на народну поезію, водночас позбавлений будь якої містики, майстерно вершить фільм. Нарешті, відзначаємо, що реалізм, як найголовніша трактувальна домінанта «Арсеналу», ніколи не знижується до непотрібного натуралізму, що його негативні приклади постачає хоча б «Трипільська трагедія».

Друга домінанта трактування матеріалу — сатирична, що розпочата машкарою мерця, отруєного газом: ця машкара сміється з жаху й безглуздя війни, з перших проявів шовінізму; і сміх цей лунає в змальовуванні національної революції» на Україні, що з її діячів здерто брехливу машкару «національних визвольників»; погляньте лише на цей типаж: глитаї, захекані «прапорщики», кооперативні «наполеони» (з малої літери), гімназисти й куркуленки різного ґатунку — увесь «чад» за назвою повісти Б. Тенети; всі ці «вельми шановні добродії» намагалися врятувати свою земельку (відповідні запитання селянина на з'їзді), владу («вілянси» агітатора на запитання, — чи можна вбивати офіцерів), затемнюючи очі робітництву й селянству, підмінюючи його справжні класові інтереси — брязкотінням шовіністичних гасел». Авторові цих рядків довелося бути свідком прокату фільму в одному з провінціальних кінотеатрів: саме в середині IV частини дехто з глядачів, чудесно подібних до щойно показаних на екрані, облишив кіно з виявленням

очевидного незадоволення — безперечний факт того, що картина «дійшла», жартований типаж допоміг «самовпізнанню» і — «самопізнанню», сатира досягла мети.

Оцінка засобів трактування (символічно-узагальнювальний реалізм та сатира) разом із засобом зовнішньої композиції (мозаїчність плями — кадру) одночасово характеризують і стиль фільму, в ньому слід ще зауважити незрівняну лаконічну стислість кіномови, лапідарність у складанні шматків мозаїки. І — що найголовніше — простоту, яка лунає з першого ж кадру назви, позбавлено будь яких візерунків, що у випадках інших фільмів загалом вражають, як несмак. Сюди ж прилучається відсутність довгих психологічних «буферів», що виконували б роль прелімінарного упередження: кадри чергуються рвучко; кожен новий крок несподівано вражав глядача. Єдине зауваження, як «длінноту», викликає кадр чи можна вбивати», що його тривання здається непотрібно й не мотивовано довгим.

Всі ці стилістичні риси органічно захоплюють компоненти зовнішньої форми, і в першу чергу, монтаж, що саме й здійснює їх якнайкраще. Інше зіставлення кадрів — і все буде зруйноване. З цього з'ясовується органічне споріднення компонентів зовнішньої та внутрішньої форми «Арсеналу»: засоби першої не перетворюються на самоціль, а міцно підпорядковані художній цілеспрямованості цілого. В суто кінофікаційному плані монтажу слід відзначити використання порціального його принципу (показ війни, катастрофа потягу) замість натуралістично-тотального; це ж своєю чергою дозволяє говорити про застосування до кіномонтажу таких принципів суто-літературного і мажинітивного побудування, як pars pro toto частина замість цілого.

Та не лише монтаж становить собою інструктивний момент «Арсеналу», цікаві пошуки режисера і в галузі титражу, написів, що їх деякі кінотеоретики взагалі ладні вважати за Ахіллесову п'яту кіномистецтва: головний мінус титру той, що часом він становить цілком самостійну лінію фільму, повідомляючи глядача про те, чого той аж ніяк не може підозрівати з зорового матеріалу кадрів (прим. «Чикаго»); в цьому випадку допоміжна роль титру змінюється на домінантну; коли ж зважити, що матеріал титру —слово,

то принциповий дисонанс поміж ним і специфікою кіномистецтва ще збільшиться. Шукання Довженка й спрямовано в напрямку органічного потвердження упереджує титр: коли голова ревкому кидає в петлюрівський панцерник гранату, то це дає повну підставу для відповідного ворожого обвинувачення: «Ти перекинув нашу «вільну Україну». Що правда, цей титр, фіксуючи попередній учинок, не обмежується речовим значенням своїх слів: кожен розуміє, що перекинуто не панцерник, а цілу владу, і що перекинув її не окремий робітник, а цілий клас; та ця символістична роль цілком у згоді коли титр упереджує своє матеріальне обґрунтування: цьому приклад — з узагальнювальним цілеспрямуванням фільму. Гірше стоїть справа тоді, слова Тимоша про потребу лагодити тормоза, це безпосередньо виправдано дальшим кадром і знову ж цілком стоїть у згоді з загальним організаторським характером діяльності Тимоша, несхибної у своєму ідеологічному настановленні. Поза тим режисер дав спробу титрової розмови з непевними речами: фільм постачає цьому два приклади у розмові з кіньми, що немов беруть свідому участь у революційній роботі людей, і в кінці VII частини, де титри розмовляють із машинами, що позбулися своїх керівників: «Де коваль?» — «Немає коваля…». Нарешті, слід зауважити, що загальну кількість титрів зведено до мінімуму.

Поруч із титражем і монтажем «Арсенал» ілюструє ще одну цікаву рису в роботі режисера те, що руські кінотеоретики узивають «обыгрыванием» кіноактора. Справа в тому, що вага людини в кіно ще остаточно не висвітлена. Дефакто ця вага найчастіше є тотожна до ваги актора в театрі, з тією лише різницею, що кіно має змогу докладніше, детальніше показувати цю людину, наближаючи її до глядача різними засобами, що з них «крупний план» чи не найголовніший. Цей стан, що в ньому й досі порпається значна частина режисерів, само собою не можна вважати задовільним; робота найталановитіших із них спрямована, щоб відшукати нові боки людини, як матеріалу в кінопоказі — це не театральний актор і не мертвий типаж американських зірок — «stars», — людина повинна обернутись в кіно якимись новими боками, відповідними до засобів кіномистецтва. Тут слід згадати вже раз названі нерухомі постаті жінок у I частині «Арсеналу»: їх пози статуй ново й оригінально

проектують село, придавлене тягарем війни; далі починається й рух, але це рух калік — не вільний, не живий і не бадьорий, а по суті пересування таких же нерухомо-закам'янілих скульптур.

І раптом — злам: матір, що немає чим прогодувати дітей, б'є їх з горя й жалю і поруч, у тому ж нелюдському розпачі, б'є шкапу інвалід над убогою нивкою, що однаково його не прогодує.

Без перебільшення можна констатувати, що переказані кадри додають нові й цінні обертони до графіки жесту в кіно; до того ж і принцип паралелізму, що вже досить набрид у фільмі, використано в «Арсеналі» так само свіжо, органічно, з тематичним поповненням і ствердженням.

Єдина шкода — це фотографія, незрівнянно чіткіша у «Звенигорі», що до неї наближаються в «Арсеналі» лише деякі з пейзажних кадрів (гай і ялинки взимку); це прикро поготів, бо навіть у суто-технічному операторському плані помітна велика дбайливість — особливо щодо кута знімання: приклад — рух поїзду; останній не наближається прямо на глядача (це свого часу справляло великий ефект, особливо на «треті» місця, в «перших рядах» кінозалу): його сфотографовано або згори, або ж ще краще — він перетинає екран по діагоналі, ідучи кудись угору і цим немов інтерпретуючи швидкість руху, інтенсивність прямування до домівок.

Підсумуємо все вищесказане. «Арсенал» О. Довженка становить безперечне досягнення української революційної кінематографії, так у плані ідеологічному, як і формальному. Перший пакт характеризується чіткою робітничо-пролетарською ідеологією, втіленою в зорових кінообразах; що правда, сила фільму нерівномірна: критична частина його (перша половина) сильніша за позитивну: вільна сатира на чад жовто-блакитництва вражають.

У другому, формальному, пакті маємо загальне ствердження попередньої лінії шукань режисера, що просякає, як момент внутрішньої форми (тема витрактування матеріалу, стиль), так і зовнішньої (монтаж, титраж тощо).

Дальша риса загального значення з'ясовується з аналізи співвідношення поміж «Арсеналом» та «Звенигорою». Як зауважено на початку цього етюду, тематично «Арсенал» становить частину «Звенигори», в наслідок фільм справляє враження дещо

незакінченого, бо тематично це так і є: користаючи з термінології німецької поетики, можна до цього фільму застосовувати терміна Ungeschlosene Komposition незамкнена композиція; справді, якщо сюжетний фільм потрібує зведення і з'ясування усіх ліній, то Арсенал розв'язується в широченному перспективному плані: пролетаріату, робітництва знищити не можна — ось безмежна Yista, що її відкриває останній кадр «Арсеналу», що стимулює надії на його продовження: зміцнення влади, могутній розвиток соціалістичного будівництва з його невідомим чинником, «Дніпрельстаном» — на це натякає й «Звенигора», це ж повинна розгорнути й нова епопея Довженка, що на неї має сподіватися глядач; так встановиться не серійність, а органічний зв'язок кількох картин, самостійних зокрема і глибоко, внутрішньо (мовляв, підземно) сполучених між собою. Глядачеві сподівання стверджує ще й зауваження про поділ «Арсеналу» на дві частини, що з них друга — слабша: не зважаючи на перспективний кінець фільму, глядач облишає кіно, вражений тими муками, що в них народжувалася нова влада; це зовсім не означає, що фільм потрібує в кінці поцілунку (дуже добре, що Арсенал позбавлений happy end а в традиційному сенсі американських бойовиків). Але він потрібує тематичного балансу, вже ствердженого й життям. Доказ цьому — така деталь: після катастрофи з потягом, Тиміш вирішує стати машиністом; глядач цього чекає, та не бачить: було б наївним припустити, що кадр лишився у фільмі через недогляд режисеру, чи як кінцівка, що завершує епізод із потягом — формальні витівки an Sich «Арсеналові» органічно чужі. По-перше, згаданий кадр гармонує зі згадуваною організаційністю ролі Тимоша, з його непохитним світоглядом робітника-хазяїна, який прагне власною рукою владнати розхитане життя; по-друге, цей кадр луною відгукується и до «Звенигори», де Тиміш — інженер; і по-третє, він стверджує глядачеві надію побачити Тимоша — «машиністом» не коротко, як у «Звенигорі», а докладно, на тлі будівництва, показаного не в трафаретно-заяложених маховиках, а розгорнутого на всю широчінь, відповідно до величі індустріалізації країни.

Г. М.

Молодняк. 1929. №9(33). Вересень. С. 93–99.





На зйомках фільму «Арсенал»

«Арсенал» в Нью-Йорці

Протягом листопаду та грудня 1929 р. фільм ВУФКУ «Арсенал» демонстрували з великим успіхом у Нью-Йорку.

Серед рецензій звертає на себе увагу велика стаття в журналі «Нейшонель Борд оф Рев'ю Магазин». Ця стаття закінчується так:

«Арсенал» — фільм цілком новий для нас, бо ми призвичаєні до іншого. Перше враження, що його лишає по собі фільм, — це велике здивовання. Але він криє в собі велику міць, що викликає емоції, значно глибші від здивовання. Подібно до найвидатніших витворів музики та поезії, «Арсенал» викриває своє значення поступово. Що більше дивитися його, то красномовніше й глибше він промовляє до нашої душі. Фільм остільки прекрасний, що повторення перегляду й ознайомлення з деталями не може набриднути. Приміром, епізод, де коні шаленим галопом везуть забитого солдата до відкритої могили, що перед нею стоїть його мати так начеб вона завжди чекала там на нього й знала, що лише мертвим її син верне додому, — цей епізод завжди впливає з однаковою силою, як Бетховенова симфонія. Але цей епізод є лише окремий серед тих багатьох, що ставлять «Арсенал» на цілком особливе місце серед кінофільмів.

Такої височини й глибини може досягти лише німий екран.

[Ред. ст.]

Кіно. 1930. №3(75). Лютий. С. 4.

Арсенал

Роки 1926, 27, 28 відзначалася запеклістю клясової боротьби на Україні. Партія, врахувавши вказівки товариша Сталіна, дані ним в історичному «Листі до тов. Кагановича[83] та других членів ЦК»

[83] Лазар Мойсейович Каганович (1893–1991) — російський державний, господарський і партійний діяч, близький сподвижник Й. Сталіна. Канд. в члени ЦК РКП(б) (1923–1924), член ЦК партії (1924–1957), член Оргбюро ЦК ВКП(б) (1924–1925, 1928–1946), секр. ЦК ВКП(б) (1924–1925, 1928–1939), канд. в члени Політбюро ЦК ВКП(б) (1926–1930), член Політбюро (Президії) ЦК (1930–1957). У 1925–1928 — ген. секр. ЦК КП(б)У. З березня — по грудень 1947 — перш. секр. ЦК КП(б)У.

(1926 р.) Вела рішучу й безпощадну боротьбу з ворогами українського народу — Шумським[84], Хвильовим[85] та іншими.

Партія и радянська громадськість громили українських фашистів на всіх ділянках культурного фронту.

О. Довженко в цій боротьбі брав найактивнішу участь. У 1928 р. він створив бойовий революційний фільм «Арсенал», в якому відобразив період з моменту імперіалістичної війни до повстання робітників київського арсеналу в січні 1918 року. У цій картині О. Довженко з усією силою навалюючи на найлютіших ворогів українського народу, націоналістів усіх мастей, з усією яскравістю свого таланту він викрив у картині їх лицемірство и зрадницьку роль.

[84] Олександр Якович Шумськи́й (1890–1946) — український державний і політичний діяч. Активний поборник українізації у 1920–1930-х рр. З 10 липня до кінця серпня 1919 — нарком освіти УСРР. В 1920 — нарком внутрішніх справ, в 1921 — представник УСРР у Польській республіці. У 1923–1924 — ред. журн. «Червоний шлях», «Радянська освіта», керував відділом агітації та пропаганди КП(б)У. З В 1924–1927 – нарком освіти УСРР. У листі «Тов. Кагановичу та іншим членам ПБ ЦК ВКП(б)У» від 26.06.1926 Сталін поклав на Шумського відповідальність за поширення антиросійських настроїв в Україні. Під тиском розгорнутої проти нього політичної кампанії на червневому (1926) пленумі ЦК КП(б)У визнав «помилковість» своєї позиції. В 1927 — звільнений за посади наркома освіти, переведений до Москви на другорядну роботу в профспілці. 13.05.1933 — заарештований за звинуваченням у приналежності до Української військової організації. У 1933–1935 — перебував на Соловках. 09.10.1937 — був знову заарештований у зв'язку зі справою боротьбистів. У листопаді 1939 — справу через відсутність матеріалів було припинено. 18.09.1946 — був убитий.

[85] Микола Хвильовий (справжнє ім’я Микола Григорович Фітільов, 1893–1933) — український поет, прозаїк, публіцист. один з основоположників пореволюційної української прози. На початку 1921 — почав друкуватися в газ. і журн., в альман. «Штабель», «На сполох». Активно заявив про себе, як один із організаторів літературно-художнього життя, член-засновник багатьох тогочасних літ. орг.: «Гарт» (1923), ВАПЛІТЕ (1924), ВУСПП (1927), «Пролітфронт» (1930). У 1920-ті — повністю підтримував і впроваджував у життя політику «українізації», виступав проти русифікаційного і «просвітянського» векторів розвитку української культури. У січні 1928 — у листі до газ. «Комуніст» вимушено засудив своє гасло «Геть від Москви!». Продовжував втілювати попередню ідеологічну орієнтацію ВАПЛІТЕ у створених ним журн. «Літературний ярмарок» (1928–1930) та «Пролітфронт» (1930–1931). Після закриття обох журн. пробував писати, дотримуючись «партійної лінії», однак був майже цілком ізольований від літ. життя радянським режимом. В атмосфері шаленого цькування, можливо, передчуваючи наближення тотального терору, 13.05.1933 — покінчив життя самогубством.

Режисер-орденоносець О. Довженка створив фільм, про який говорив, що в його виробництві автор був «відповідальнім від початку до кінця геть за весь творчий процес»[*)] — і за сценарій, і за режисерську роботу, і за постановку в цілому.

Згадуючи про цю постановку, молодий радянський художник зазначав: «“Арсенал” — фільм яскраво політичний. Він має для мене величезне значення. В “Арсеналі” я, в умовах тодішньої української обстановки, виходив насамперед як політичний боєць. Я поставив собі дві мети: в “Арсеналі” буду громити український націоналізм и шовінізм, з другого боку, буду поетом и співцем робітничого класу України, що здійснив соціальну революцію. Ці два завдання в тих мовах и в той час були для мене найважливіші»[**)].

І треба сказати, учто ці завдання О. Довженко виконав. «Арсенал» народився як велика революційна поема, що оспівує боротьбу робітничого класу. В жодній радянській картині того часу не було поставлено стільки гострих політичних питань, скільки в «Арсеналі». В цій картині художник розкрив своє ставлення до імперіалістичної війни і до царського уряду, він розповів про бідування народу, що виніс весь тягар цієї війни на своїх плечах; він показав, як стійко мужньо, героїчно йшли до перемоги пролетарі в громадянській війні; він говорив про братерство українського і російського народів, про їх ворогів — націоналістів, що намагались шляхом нацьковування й зрадницької і дворушницької політики та; нарешті, відкритою найлютішою розправою зруйнувати єднання и солідарність народів Росії, паралізувати революційні сили країни и тим самим зірвати и душить пролетарську революцію. Автор з пафосом и оптимізмом революційного поета оспівав славетне повстання київських арсенальців, героїзм і непереможність робітничого класу.

Ось демонстрація націонал-демократів у трактуванні Олександра Довженка. «На Софійському майдані у Києві хресний хід. Сорок чотири попи, Народ. Митрополит. Корогви. Кадила. Несуть ікони. Несуть портрет Тараса Шевченка»[***)]. Попи моляться «За богоспасенну вільну неньку Україну, кадять перед портретом.

Режисер виривує з натовпу окремі портрети націоналістів і, характеризуючи їх у сатиричному аспекті, подає глядачеві. Захоплено-метушливі гімназисти повзають на пам’ятнику Богданові

Хмельницькому, прив'язують жовто-блакитний прапор до булави, кричать у націоналістичному екстазі. Петлюрівські чиновники, попи, кооператори, вчителі, офіцери, архаїчні бабусі — все це плаче сльозами розчулення, кричить, захлинається в істеричних захопленнях, сміється крикливиться, христосується…

Проходять артисти у старовинних національних убраннях гетьманів, гайдамаків, запорожців. Режисер, виявляючи своє ставлення до демонстрації, підкреслює оперетковість її, фальш, лицемірство організаторів, що утворили всю цю буфонаду.

Нищівну сатиру дав у цих епізодах О. Довженко на істеричний «пафос», націоналістичної зграї. Розвінчуючи український шовінізм, режисер показав українського «патріота» — чиновника, який у припливі шовіністичного екстазу запалює лампадку перед портретом Шевченка. Він співає з захватом: «Ще не вмерла Україна» і раптом… ожив Тарас Шевченко, гнівно блиснув очима і загасив лампадку. Цим прийомом О. Довженко зло висміяв націоналістів, відняв у них Шевченка, ім'я якого в натугах своєї націоналістичної боротьби вони намагалися використати як прапор. Художник цим епізодом сказав їм, що захисник пригнобленого українського народу належить не купці «кооператорів», чиновників, попів, гімназистів, трудовому українському народові, з надр якого вийшов великий народний поет. «Він не з вами, — неначе говорив режисер, — скільки б ви не виявляли йому пошани. Ви спекулюєте його добрим іменем і робите поклеп на нього і на всю його творчість!»

І дійсно, — один з натхненників українського націоналізму — фашист Хвильовий з безсилою ненавистю наклепника писав, що Шевченко ніби затримав культурний розвиток української нації і не дав їй своєчасно оформитись у державну одиницю.

О. Довженко викрив лицемірство українських фашистів, розкривши їх дворушницьку і спекулятивну тактику по відношенню до творчості і імені великого українського поета.

О. Довженко в цілому ряді епізодів з усією силою свого таланту розвінчує ворогів українського народу.

Ось українські націоналісти агітують у казармі, намагаючись схилити на свою сторону солдатів одного з полків. Виступає український «соціал-демократ». І поки він говорить, у натовпі один солдат

весь час підіймає руку, просячи слова. Нарешті, його помітили. Він встає і питає: «А ось чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, як попадуться?»

Промовець і всі, що були в президії, зніяковіли, засовались. Вони не сподівалися від солдата такої різкої постави питання. Це було питання про протиставлення сил революції і контрреволюції у клясовій боротьбі. «Соціал-демократ» примушений був дати цілком певну відповідь — з ким він: з більшовиками, чи з капіталістами? Промовець почав хитрувати. З його жестів видно, як він викручується і уникає прямої відповіді. З його обличчя і рухів можна прочитати, що «воно, звичайно, можна, але бачите… не можна».

О. Довженко показав, що соціал-шовіністи викрили себе перед солдатською масою — цією відповіддю вони довели, що борються не на стороні пролетаріату, а на стороні його ворогів. Вони розкрили свою клясову сутність — лакеїв буржуазії і зрадників робітничого класу.

О. Довженко, як художник, не тільки зображує ставлення солдатських мас до українських націоналістів під час боротьби за владу в Києві, але говорить і про своє ставлення до клясової боротьби і в цілому ряді епізодів виступає як полум'яний партійний і революційний промовець. Неначе продовжуючи епізод у казармі, О. Довженко переносить дію у госпіталь, що є в арсеналі. Тут лежать поранені бійці. Сестра милосердя пише листа біля ліжка одного з бійців. Поранений диктує:

— Кланяюсь низьким поклоном…

Ще кланяюсь вам до сирої землі…

І питаю я вас, чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, коли попадуться?

Сказав це і вмер. Сестра вкладає листа в конверт. Питає в бійця адресу. Але він уже не відповідав. Тоді вона встає і читає листа в зал глядачам:

— Кланявся вам до сирої землі…

І питав всіх вас, чи можна вбивати буржуїв і офіцерів на вулиці, коли попадуться…

Можна! — Кинулися робітники-арсенальці в багнети![****)]

Режисер відповідає стверджуюче. Він розуміє, що можна боротися тільки або на стороні пролетаріату, або ж на стороні буржуазії і їх приспішників-націоналістів усіх мастей. Він розкриває наше партійне ставлення до цього питання і агітує за нього з усією силою художнього впливу.

Викриваючи дворушницьку позицію українських націоналістів, О. Довженко показує епізод розстрілу робітника. Націоналіст націлився. Він готовий вистрілити, але його рука дрожить, він не може дивитися в лице робітникові, він просить його відвернутися. Той відвертається, але й тепер націоналіст не може вистрілити, тоді робітник повертається лицем, підходить до свого ката, спокійно і впевнено відбирає в нього револьвер і… вбиває його. В цьому епізоді О. Довженко відбив велику революційну думку. Соціал-зрадники боягузливі. Вони не можуть відкрито стріляти в лице робітничому клясові. Їх тактика — це тактика ренегатства і зради за спиною робітничого класу. Соціал-шовіністи можуть стріляти тільки в спину робітничого класу, тобто лукаво і віроломно.

Інша справа — робітник. Він може стріляти, дивлячись у лице своїм зрадникам тому, що він не приховує своїх поглядів, своєї програми і дій.

І в цьому епізоді О. Довженко розкриває себе як великий революційний художник. Він з партійних більшовицьких позицій громить соціал-зрадників.

О. Довженко розумів спільність інтересів трудящих мас Радянської України та інших братерських республік. Його інтернаціоналізм пролетарського характеру, і це відмічається у фільмі неодноразово. На залізничній станції, переповненій солдатами, що повертаються з фронту, з'явилися гайдамаки. Вони загрожують російським солдатам, вимагають, кричать, роздягають:

— Віддай, враже, нашу українську шинелю!..

— І наші українські чоботи віддай! Біля вагона обірваний, стомлений солдат, молодий, круглолиций, і такий же молодий круглолиций гайдамака лає солдата. Кричить:

— Триста років мене мучив, кацап проклятий.

Повертається обірваний солдат:

— Это я то?

О. Довженко, знімаючи картину, в цьому епізоді в обох ролях зняв одного і того ж актора, який грав і гайдамаку, і російського солдата. Цим прийомом режисер підкреслював їх пролетарську природу. О. Довженко словами «Это я то?» неначе говорив: «Я такий же солдат, як і ти, і тебе і мене гнали на фронт, так як гонять худобу на заріз… Я такий же змучений, бідний і безправний, як і ти. Я, російський солдат, все життя працював на своїх господарів так само, як працював і ти — український солдат. Мене мучили "триста років" так само, як і тебе. Ми не вороги. Ми друзі. Ми так схожі один на одного…».

В цьому епізоді відбиті знаменні слова товариша Сталіна, сказані ним ще в 1917 році: «Між українським і російським народом немає і не може бути конфлікту. Українські і російські народи, як і решта народів Росії, складаються з робітників і селян, з солдатів і матросів. Всі вони спільно боролися проти царату і керенщини, проти поміщиків і капіталістів, проти війни та імперіалізму. Всі вони разом проливали кров за землю і мир, за свободу і соціялізм. У боротьбі з поміщиками і капіталістами всі вони брати і товариші. В боротьбі за свої кревні інтереси у них немає і не може бути конфлікту»[*****)]

Ця ж думка ще яскравіше розкривається в іншій сцені. До українського солдата Тимоша підходить націоналіст. Він готовий його обняти, але Тиміш холодно відповідає на його «дружні почуття».

— Та ти ж українець? — питає його націоналіст. Тиміш презирливо дивиться на нього і відповідає:

— Так, робітник!

Важлива не національна відміна, а клясова. Тиміш пролетар — український пролетар, і це є основне і головне. Національне, але без клясової відміни, — це тлумачення буржуазне. Воно потрібне буржуазії для того, щоб нацьковувати українських робітників на російських, російських на євреїв, євреїв на вірмен, вірмен на грузин, грузин на росіян і т. ін. О. Довженко протиставив українським націоналістам, цим лютим ворогам українського народу, клясову точку погляду, їх дрібно-буржуазному націоналізмові він протиставив наш пролетарський інтернаціоналізм.

Центральна рада, очолювана Петлюрою і Винниченком, жорстоко придушила повстання київського пролетаріату в січні 1918 року.

А. Сівцов у книзі «Киевская Красная Гвардия в борьбе за власть Советов» пише, що коли місто опинилося в руках оскаженілих гайдамацько-куркульських банд, «почалась розправа, перед якою бліднуть навіть багато епізодів Паризької Комуни. Сотнями розстрілювались робітники, досить було лише однієї ознаки — мозолястих рук». У цих боях загинули сотні кращих бійців, що до останнього билися за справу робітників і селян.

Режисер у ряді епізодів показує найжорстокішу розправу озвірілих петлюрівських й гайдамацьких банд з робітниками арсеналу. Офіцер розстрілює робітників. У гіперболічних написах, неначе звертаючись до глядача і намагаючись викликати його осуд, режисер питає:

— Де батько?

— Де чоловік?

— Де син?

— Де слюсар?

— Де коваль?

Стріляє офіцер методично і точно. Падають один за одним полонені.

І арсенальці, але Тиміш — головний і герой фільму «Арсенал» — не здається. Він продовжує відстрілюватись із кулемета. Вороги вже близько, і вони підбігають до Тимоша і кричать:

— Стій. Хто?

Тиміш задирливо відповідає:

— Український робітник. Стріляй! Гайдамаки стріляють, але Тиміш стоїть. Він розриває комір своєї сорочки, оголюючи груди. Гайдамаки знов дають залп по Тимошу. Вони стріляють в упор, буквально з двох кроків, але Тиміш залишається живим.

У цьому епізоді, правда, умовному, відбито велику революційну думку. О. Довженка: «Можна розстріляти полонених арсенальців, можна вбити сотні бійців пролетарів, але робітничий клас не можна вбити. Він непереможний».

Минуло 20 років з часу захоплення влади робітничим класом нашої країни. Робітничий клас під керівництвом партії іде від перемоги до перемоги, трощачи на своєму шляху всіх своїх ворогів. Він змів зі свого шляху уряди Мілюкова, Керенського, банди Корнілова,

Каледіна, Краснова, Колчака, Юденіча, Денікіна, Врангеля, Петлюри, Махна, Тютюнника, війська Вільгельма II, білополяків, англо-французьких, японських, американських і грецьких інтервентів та сотні дрібних і великих банд

Із скаженим виттям, з піною коло рота зустріли українські націоналісти і фільм О. Довженка. Вони побачили, що він зумів навіть споріднену їм форму використати для відображення наших революційних ідей. Ворог народу Ф. Лопатинський[86], викритий тільки недавно, писав тоді: «Довженко лютневу революцію на Україні підмінив опереткою Центральної ради останніх днів її існування… Довженко вважав за можливе ігнорувати ті соціально-економічні фактори, які з'ясували б причини дальшої боротьби між національним рухом і соціальною революцією»[******)]

Ворог українського народу, бачите, образився за те, що О. Довженко викрив лицемірство українських фашистів. Лопатинський обурився з того, що О. Довженко не виявив «причин дальшої боротьби між національним рухом і соціальною революцією». Про які причини говорив Лопатинський? Про яку боротьбу? Хіба можуть бути причини, що породжують боротьбу між українськими робітниками і російськими робітниками, між Стахановим і Сметаніним, між Марією Демченко і Марусею Виноградовою, між Радянською Україною і Радянською Росією? Нема таких причин і не може бути. Боротьба була і буде, велася і буде вестися, але це боротьба російських, українських та інших робітників з українськими і всякими іншими буржуазними і дрібно-буржуазними націоналістами всіх мастей, як з найлютішими ворогами трудового народу Радянського Союзу.

Не вдалося опорочити українським націоналістам революційної ідеї О. Довженка. Він зважив на свої помилки, що були в «Звенигорі»,

---

[86] Фавст Львович Лопатинський (1899–1937, Київ) — український режисер, сценарист, актор. У 1914–1915 — акт. т-ру товариства «Руська бесіда» у Львові, 1915–1916 — акт. трупи т-ру «Тернопільські театральні вечори», 1916–1920 — акт. «Молодого театру» у Києві, 1920–1922 — акт. т-ру ім. Шевченка, 1922–1926 — акт. і реж. т-ру «Березіль», один з його засновників. Соратник Леся Курбаса. Стояв на чолі другої експериментальної робочої трупи. У 1926–1933 — реж. к/фабр. ВУФКУ у Одесі, «Українфільму» (Київ та Одеса). Заарештований у червні 1937. Розстріляний 1937 у Києві.

і з усією силою свого великого таланту накинувся на ворогів українського народу. Ось чому в день XX роковин Великої Жовтневої революції, незважаючи на наявність «лівих» тенденцій в О. Довженка у художній формі «Арсенала», ми пригадуємо цей най-бойовіший революційний фільм з усіх ним створених. Ця картина міцно увійде в історію радянської кінематографії, як перший фільм, поставлений на службу найбільш злободенним і найгострішим питанням нашої революції.

[*)] «За большое киноискусство», Кино-фотоиздат, 1935 г., виступ О. Довженка.
[**)] Там же.
[***)] «Книга сценариев», М. 1935 г.
[****)] «Арсенал». «Книга сценариев», стор. 171.
[*****)] И. Сталин. Статьи и речи об Украине. Партвидав ЦК КП(б)У 1936 р. стор. 20.
[******)] «Комсомолець України» 21 грудня 1928 р.

П. Грідасов

Радянське кіно. 1937. № 7. Листопад-грудень. С. 22–28.

«Земля»: «кращий фільм усіх часів і народів»

Постанова нових художніх фільмів ВУФКУ

«Земля». Режисер О. Довженко з групою виїхав в с. Яреськи Полтавської округи для зняття натури, яка становитиме 80 проц. усього фільму. Сюжет фільму: боротьба сільського активу за тракторизацію села.

[Ред. ст.]

Зоря. 1929. №7. липень. С. 30.


ЗЕМЛЯ


АВТОР РЕЖИССЕР О. ДОВЖЕНК
ЗЕМЛЯ
ОПЕРАТОР Д. ДЕМУЦКИЙ


ЗЕМЛЯ
АВТОР-РЕЖИСЕР
ОЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
ОПЕРАТОР
Д. ДЕМУЦЬКИЙ.


ЗЕМЛЯ

Земля

Автор «Звенигори» й «Арсеналу» Олександр Довженко закінчує свій новий фільм «Земля». Це буде перший тонфільм виробництва ВУФКУ.

Побудовано фільм на дуже нескладному сюжетному тлі (Довженко не лише постановник, але й автор сценарію), що показує одмирання старого і потужну силу нового життя на селі.

Село. Звичайне українське село — хати, річка, садки, ниви, городи, Сім'я. Старовинний дід доживає свого віку і вмирає спокійно, рослинно. Смерть цю близькі сприймають просто: «любив грушки».

Онук вмерлого діда — здоровий, міцний хлопець, повний запалу збудувати нове життя, активіст, гуртує молодь і дістає трактор для села. Його любить хороша дівчина. Але життя його переривається раптом. Його вбиває звичайнісінький сільський хуліган.

Нова смерть. Але сприймається вона по-іншому. Вона об'єднує все село в єдиному почутті втрати і наростання цього почуття автор подає надзвичайної сили кадрами. Спочатку за труною йде невелика купка, а дедалі з дворів виходять нові й нові люди і до цвинтаря вже йде все село — старі й малі.

А тимчасом старий піп, що від його послуг відмовився батько вбитого, сам один в церкві безпорадний і не потрібний — питає у своїх богів — де ж істина?

На натовп біля могили починав крапати дощ. І дедалі тяжкі й густі краплі змочують голови, плечі тих, що стоять біля свіжої могили.

Земля повна невичерпаних потенціальних сил — і Довженко щедро перенизує сюжетну канву свого фільму натурними кадрами, що переростають іноді у витвори могутньої художньої сили. Ниви половіють на сонці, переливаються хвилями, хилять тяжкі колоски; сади з обважнілими гілками яблунь та груш; городи з перистими гарбузами та соняшниками.

Любов на землі така ж проста й сильна, як і все в природі.

Дівчина, що любила онука дідового — тужить, вона в розпачі, горе розтинає груди. І батько вбитого потішає її, коли йдуть за труною: «не плач дочко», хоч у самого теж ллються сльози. — І Довженко закінчує свій фільм, кадрами, що має глибокий

філософський задум. — Поховали хлопця. Минув час, знову ніч і на тлі місячного пейзажу дівчину ту саму, міцно обнімав новий хлопець. Життя, земля буяє.

Лейтмотив фільму — «Землі» — її невичерпані родючі можливості, що прагнуть розумної руки — нового господаря — автор О. Довженко — подає сильними, соковитими кадрами. Підсилені тоновою ілюстрацією — вони повинні справляти враження — симфонії родючости і праці.

[Ред. ст.]

Всесвіт. 1930. №3. 25 січня. С. 17.

Майстер синтези

(«Земля» — новий фільм Довженка).

I

Кожна нова робота Довженкова стає за об'єкт жвавих дискусій. Межі і обсяг їх — дуже широкі. В центрі уваги дискусійної боротьби завжди повстають складні й поглиблені явища ідеологічного спрямовання та наснажености; максимально розгорнута від Довженка система формально-стилевих засобів; його творча метода синтезувати і філософічно об'єктувати дійсність. Коротко кажучи, творча Довженкова продукція викликає широкий громадсько-теоретичний резонанс.

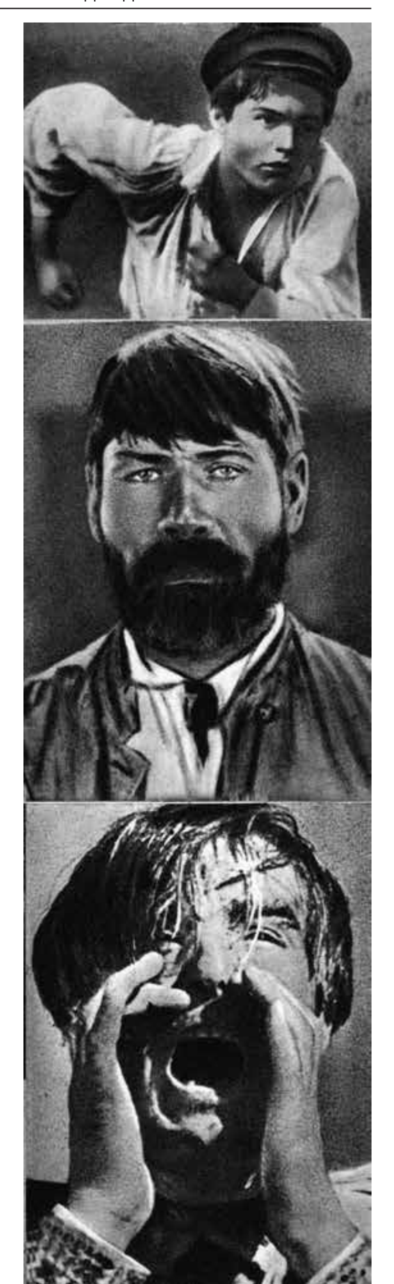
Цей факт, по-перше, свідчить про те, що Довженко не ствердив себе в свідомості сучасности під знаком загального й незаперечуваного признання. Для кінематографічної дійсности і для Довженка-режисера, що стоїть, безперечно, на авангардних позиціях не тільки українського, ба навіть і світового кіномистецтва — такий факт обопільно корисний.

Загальне визнання — непевний критерій і поганий стимул.

По-друге, цей же факт — усією силою аргументує за Довженка, як режисера-новатора з величезним творчим розмахом, що має органічну сміливість думати поза штампом — і відповідно до своєї, — якісно відмінної від штампованої індивідуальности — об'єктувати й відтворювати світ.


втор-режиссер
ЛЕКСАНДР ДОВЖЕНКО
ератор—ДАНИЛО ДЕМУЦКИЙ
систенты—Ю. СОЛНЦЕВА, А. БОДИК
ПРОИЗВОДСТВО ВУФКУ





Штамп дає або загальне признання, або — на високому рівні культури — цілковите заперечення.

Довженко — абсолютно поза таким пляном поцінувальних ставлень.

Проте, Довженко виходить із дискусій щасливо: він має, авторитетно мотивовані, характеристики визначного майстра-синтетика, майстра з своєрідними, лише йому притаманними, формально-стильовими ресурсами великого творчого наснаження.

Ці характеристики можна загалом отак резюмувати: Довженко — потужний організатор революційної радянської кіно-культури. З цим не можна не погодитися.

II

То більше, що остання робота Довженкова «Земля» не тільки повнотою потверджує ті висновки, а й додає до них ще один потужний аргумент. Тобто «Земля» — творчий поступ і Довженків, і всієї української кінематографії. Цим висловлюванням ми, звісно, не хочемо встановити знак рівняння поміж даними двома явищами. Із формальних, а то більше — посутніх міркувань — він неприпущенний. Проте Довженко органічний мистець в українській кінематографії. Він — поки що — основні етапи її історії. Творчою енергією найбільше стимулює українську кінематографію так само Довженко. Тим то, кінематографія не може не орієнтуватися на нього.

III

Є в «Землі» такі істотні ознаки, що кладуть виразну межу між нею і попередніми Довженковими картинами «Звенигорою» та «Арсеналом», не зважаючи на суцільну для всіх творчу методу.

Відмінність «Землі» позначена великою скупістю матеріялу. Навіть патосом скупости. Спільність — повстає від творчої методи Довженкової — напруженого патосу синтези. В цьому розумінні «Земля» блискучий документ глибокої філософічно-художньої свідомости.

IV

Сюжет «Землі» повстає на мінімальній фабулі, через те — на мінімальному зовнішньому матеріялі. Обмеженість матеріялу — скрайня. Але одночасно сюжет у великій мірі наповнено

нашою епохою, тою проблематикою, що є центральна на даному історичному відтинкові: — клясовою боротьбою на селі, смертельним герцем двох світовідчувань і світоглядів: куркульського та незаможницького; двох тенденцій: одної — що є вияв тупої інерції, статики, старих побутових, економічних і культурних взаємин, і другої — революційної, пройнятої великим напруженням прорватися в майбутнє, радикально перебудувати і перевстаткувати всі підвалини соціяльної організації. Ця тенденція має чіткі формули соціяльного прогресу: усуспільненої економіки, усуспільненої техніки, побуту, культури тощо.

З такого, приблизно, усвідомлення нашої епохи та її основних силових ліній історичного розвитку виникає сюжет «Землі». Сюжет мотивовано не фабулою: —боротьба за колектив і тракторизацію та вбивство організатора колективу, незаможника Василя, — це лишень вузький каркас, де зведено основні фабульні етапи, — сюжет мотивовано від широкого узагальнення всього соціяльного комплексу епохи та тих спрямовань її, яким підпорядковано історичний процес. Тобто —сюжет абсолютно не спільномірний із фабулою. Він — не арифметичний показник. В ньому немає механіки складання, що заспіль з нечуваною упертістю й бездарністю трапляється в багатьох наших фільмах.

Такий, широко закроєний сюжет неминуче говорить про соціяльні процеси та про порушну соціяльну енергію нашої епохи. Окремі факти громадської практики, що про них розповідається в фабульному пляні «Землі», рішуче не мають прикмет ізольованости чи випадковости. Вони є ніби конкретні аргументи, що закономірно виникають і від яких уся картина іде до синтетично-філософічної свідомости про нашу дійсність.

У цьому, власне, основна і велика цінність «Землі». Вона не тільки розповідає про те, як умирають на селі старі економічні взаємини, побутові форми, рештки релігії, як народжується нова психіка людини і в яких муках повстає новий світ, — а найголовніше — яскравими мистецькими способами оформляє реальне передчуття і бачення дальшої історичної перспективи.

Перемикаючи мову логіки на мову емоційного сприймання, можна сказати, що «Земля» — патосна пісня про катастрофу

старого світу і про народження нового. Але там і тут мусить бути неодмінне означення: — соціяльного. Пісня про переможний похід нових соціяльних сил, нової соціяльної істини. А разом із тим, це є урочиста — на повні легені та на повний голос — пісня про біологічну радість життя, про пристрасть і буйну плодючість землі, про її творчу, повнокровну, шалену плоть.

Проте цей суцільний і потужний мотив біологічної екстази наскрізь соціяльний, бо він повстає від соціяльного здоров'я нової суспільної людини.

Через те «Земля» є такий кінематографічний документ, що великою мірою поглиблює наш соціяльний досвід, поширює поняття життя і стимулює нові світовідчування.

Тобто фільм дає художню методу якогось нового пізнання об'єктивної дійсности і нові позиції для психоідеологічних ставлень до неї.

Тим-то «Земля» не короткочасний, не зовнішньо-ілюстраційний кінематографічний факт про нашу епоху. «Земля» — високий щабель кіно-мистецтва. Нам тут знову хочеться сказати: не лишень українського, але й світового.

V

Тон кінематографічної розповіді «Землі», тон, якщо так можна висловитися, становлення сюжету — на початку епічний і навіть урочистий. Але щодалі фільм підноситься до величезного драматизму й напруження. В колізію заходять клясові світогляди. Фабульно виявлено її в боротьбі за колектив і трактор, і в убивстві організатора колективу. Майже кожний фабульний момент у «Землі» стає як синтезований показник глибокого процесу: соціяльного або світоглядного.

У «Землі» майже все рівноцінне з погляду художнього й соціяльного навантаження. Але є чимало поодиноких кадрів і сцен, що залишають по собі враження потужної сили.

Є кадри «вічні» своєю найвищою довершеністю і своєю простотою. А втім уся композиція картини з цього погляду — явище високої майстерности.

Варто спинитися на кількох сценах. Незаможники організували колектив. Колектив набуває собі трактора. Момент приїзду трактора

виявляє на всю глибочінь непримиренну ворожнечу поміж куркулями й незаможниками. Цю сцену організовано незвичайно чітко, майже вирізьблено, надано їй великої сили художнього вислову: у блискучому типажі, в найтоншому зіставленні бурхливих і суперечливих психологічних станів ворожих селянських соціяльних груп, у підкреслюванню цілої гами настроїв, безсилля, розпуки, зловтішности,—з одного боку, і певности перемоги, непохитної рішучости, — з другого.

На цих контрастних зіставленнях, на великому навантаженні деталей напруженими емоціями, на блискучому монтажі кадрів і, навіть, на монтажі ледве помітних внутрішніх переживань учасників цієї сцени, — повстає викінчений образ глибокої соціяльної ваги й драматизму. Через те, що цей образ не ізольований від усього сюжетно-сенсового пляну цілої картини, — власне тут саме дано соціяльну й психологічну характеристику колізії поміж двома світоглядами, двома системами світоставлення, — в ньому, в цьому образі, чуємо різку пульсацію нашої епохи. Щодалі цей образ доходить найтоншого ускладнення, обважнюється сенсовою многозначністю найрізноманітніших соціяльно-психологічних комплексів нашого життя, підноситься на рівень філософії епохи.

Драматизм клясової колізії виростає й завершується на такій фабульній лінії. Незаможники перемогли. На старий селянський побут, на страшну інерцію селянського думання і світоставлення переможно наступає новий світ, нові форми соціяльних і виробничих взаємин, нові психологічні категорії. Щоправда, це не фабула. Це психо-ідеологічний резонанс цілої картини, це та позитивна реакція сприймання, на яку наставлено й розраховано «Землю».

А фабула така: незаможник Василь, що стоїть на чолі колективу, і взагалі найпоступовіша людина в селі, вертається вночі додому. Колектив збудовано. Трактор привезено. Зламано опір. Село стало на нові рейки. Василь до краю наснажений емоціями перемоги радістю ініціятиви, будівництва. В його уяві повстають далекосяжні перспективи нового, прекрасного життя. І до всього: молодість, молодість, молодість.

У захваті, в буйній екстазі, в непереможному безпосередньому пориві починає Василь танцювати серед ночі дикого танцю. Сил

у ньому надміру. Б'є Василь підборами, здіймається юга. Б'є Василь підборами, аж хребет землі вгинається.

Та раптом лунає (звісно, на картині він не лунає) постріл. Кінець Василеві і танцеві. Фабульно на цьому моменті колізію закінчено. Але, власне, від цього саме моменту виростає колізія до розмірів епохального значення. Від цього ж моменту напирає на глядача всією силою сюжет картини, її філософія, її повнокровні, урочисті соціяльні інтонації.

VI

Починається в «Землі» знаменита шоста частина — «Похорон».

У цій частині блискучий, неперевершений монтаж, чудесна простота композиції кадру; точне, майстерне врахування матеріялу і часово-темпових одиниць; до краю доведене нагнічування образів горя, посудомленої оскаженілости, розпаду й моральної смерти засудженої від соціяльного колективу людини; образи радости й перемоги нових людей, незважаючи на загибель керівника; образи катастрофи старих поняттів, релігійних уявлень про «істину». Ці образи стикаються в шаленому натискові один на одного, в драматичних контрастних зіставленнях і взаємній боротьбі. Через них увесь час звучать потужні ляйт-мотиви завмирання старого селянського світу і народження нового. Звідси росте Грандіозна пісня біологічної плодючости. Звідси ж повстає широка символіка прекрасного майбутнього.

Та вернімося до творчої методи Довженкової: — драматично-контрастно зіставляти образи, підпорядковувати їх завданням унутрішнього співвідношення по лінії становлення усіх образів, і з цієї співвідношености йти до найширших узагальнень та філософічности.

Ось їх зовнішній сценарний плян: незаможника Василя несуть у домовині. Селянська молодь, революційне село співає пісень. Мати Василева родить дитину.

Над домовиною секретар осередку виголошує жалібну промову. Але промова ця сповнена якоїсь унутрішньої радісної енергії.

Убійник втрачає будь-які психічні підпори, бо довкола труни об'єднані непоборною волею, рішучістю і спільними соціяльними інтересами всі молоді селянські сили. В цьому — смертний

моральний присуд убійникові. Несамовито, в безумі б'ється він перед монолітною одностайністю нового селянського колективу. Колектив урочисто, піднесено слухає енергійну, радісну жалібну промову, не звертаючи жодної уваги на убійника. У цій страшній байдужості до морального розпаду злочинця, у цьому глибокому зосередженні на якихось прекрасних, потужних і яскравих словах промовця, — виростає образ органічної, нерозривної соціяльної єдності революційного села, великої певности свого теперішнього і майбутнього. Убійник чи убійники — це лишень неминуча перешкода на шляху, що летить уперед. Смерть Василя чи Василів це лишень неминуча жертва.

Не при розумі танцює убійник. Піднесено промовляє оратор.

У порожній церкві істерично запитує піп свого бога:

— Господи Ісусе Христе! Де ж істина?

Промовляє промовець. Раптом, слідом за жестом промовця, підносяться голови селян догори, назустріч аеропляннові.

— Ось наша більшовицька істина, — кидає промовець.

Соками, буйними випарами пристрасної сили дихає земля.

І в цій переможній пісні життя основний мотив співає людина — переможець, організатор, творець.

VII

А втім — тут логіка зраджує. Белетристика — здрібнює. Найкраще розповісти може — око і безпосереднє сприймання. Бо про співвідношення образів, про силу їхнього наснаження, про той величезний емоційно-художній ефект, що залишає картина, — розповісти не можна.

VIII

Довженко сміливий майстер, майстер максимального пляну, максимального творчого дихання. У нього винятково-гостре почуття матеріялу. Матеріял — взагалі в Довженкових картинах, а особливо в «Землі», категорично не знає інерції, не знає такого трактування, що вказувало б на будь-який трафарет. Довженко завжди знайде таку точку для зорового ставлення та емоційного відчуття матеріялу, що він звучить, як новий факт, як не пізнаний і не пережитий ще феномен. Тобто, між матеріялом і сприйманням виникають нові, попереднім досвідом не дані, емоційно-пізнавальні

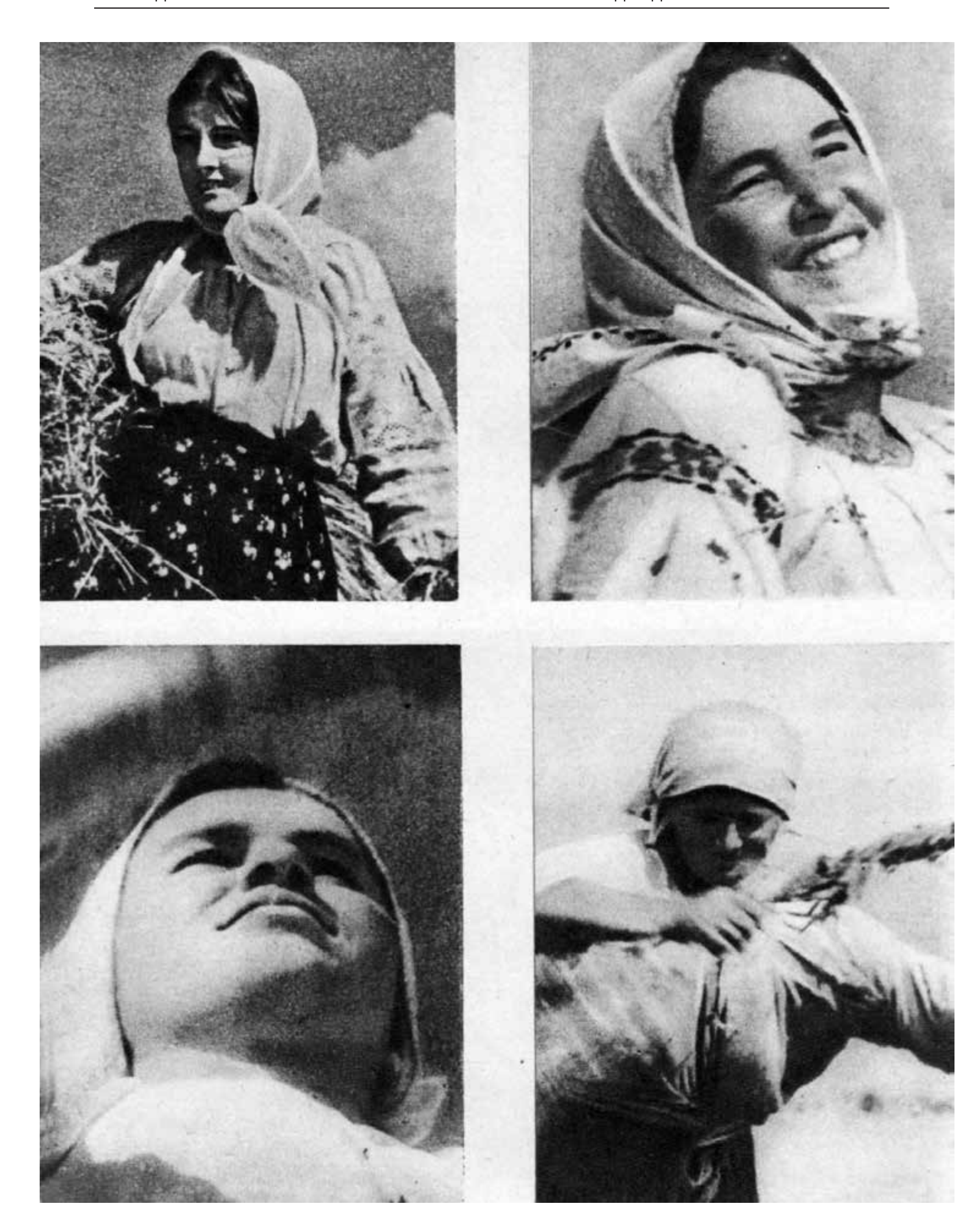
взаємини. Через це матеріял майже ніколи не тисне на свідомість механічно помноженою кількістю, а повстає переважно, як факт якости. Навіть узятий поза композиційним чи іншим художньо-цільовим завданням, матеріял у Довженковій подачі — має якусь мистецьку значущість. Справа тут не лише в особливих ракурсах, не в скрайній здібності Довженковій почувати простір, що в ньому розміщено ті чи ті речі матеріяльного порядку, а в органічній, великій властивості режисера навантажувати матеріял многозначним сенсовим знаком, у його глибокій зоровій культурі, що допомагає йому винятково точно орієнтуватися в речовому оточенні і добирати з нього найхарактерніше і найяскравіше. Можна припускати, що довша творча робота Довженкова в галузі образотворчого мистецтва спричинилася до вироблення якихось принципів особливо гострого й активного зорового ставлення до різних рядів речей, відчувати тонко зв'язки між ними, і виявляти нові світло- і просторо-площин.

У «Землі» всі оці дані творчої індивідуальности Довженкової появлено блискучо і найвищою мірою переконливо.

На початку ми вже сказали, що матеріял у «Землі» надзвичайно скупий, навіть увесь час почуваємо щодо цього суворе самообмеження. Це, так би мовити, своєрідний аскетизм, що може виникнути, як творчий імператив, на високих щаблях художньої свідомости цілком дозрілого, певного себе майстра.

Та поруч того — яка колосальна якість матеріялу, яке величезне навантаження сенсу на нього і як, у зв'язку з ним, неминуче виникають найскладніші пляни асоціятивного думання, — до того ж — активного і підвищеної температури.

Само собою зрозуміло, що такого ефекту досягає «Земля», насамперед, через те, що з погляду матеріялу в ній принцип витиснення випадковости і будь-якої нецілеспрямованости доведено до завершення. По-друге, матеріял підпорядковано єдиному композиційно-сенсовому завданню і єдиній, суцільній філософічній концепції авторовій.



IX

Як навантажується сенс і соціяльна емоція на матеріял, композиційно організований, і як виникає філософічна концепція автора з «Землі»?

Тут доводиться говорити безпосередньо про способи Довженкові. Але, насамперед, треба відзначити знаменне явище: способи Довженкові ніколи не бувають нейтральні чи механічні. Вони не тільки результат культури кінематографічної техніки, вони органічно й неминуче зумовлені світовідчуванням Довженковим. Тут виникає момент адекватности. Світовідчування Довженкове — бурхливого тонусу, емоційно насичене, активне й темпераментне. То того ж — воно широкого охоплення. У тому, як Довженко патосно сприймає і переживає об'єктивну дійсність і як між ним (суб'єктом) та нею (об'єктом) відтворюється найактивніша, навіть пристрасно інтонована, єдність, — відчуваємо міцну мускулатуру Довженкової психіки. Вона не знає рефлексів, щоб розривали цю єдність чи послаблювали підвищений творчий акт зустрічі художника з дійсністю. Довженко у своєму творчому становленні монолітний. У нього немає внутрішніх дискусій чи сумнівів.

Тим-то на матеріял, що його добрано і обкреслено для передчуваної чи вже знайденої композиції, Довженко провадить максимальний натиск своєї психіки, навантажує його сенсом та емоціями до повної міри. Кінематографічно це реалізується через спосіб потужних, іноді скрайніх і навіть гіперболізованих пропорцій світло- і просторо-площин, що з них виникає також гіперболізований образ фільмованого об'єкта. Ефект такий: якщо в фокусі широкий плян чи окремі явища природи — вони повстають динамічним своїм руханням, появляють свою внутрішню суть: велику біологічну насиченість, значущість офарблення, підвищений тон буття.

А коли в фокусі — соціяльний образ людини, він (образ) залежно від місця в сюжеті і в темі — появляє найвищі градації соціяльно-психічного акту. Нейтральних станів свідомости в Довженка, як правило, не буває.

Ось кілька прикладів.

У фокусі широкий плян поля. Для нього знайдено гострий, активний ракурс, що дає відчуття якоїсь могутньої первісности,

безмежности і невичерпаної плодючої сили. Тут ніби дано ідеальний, від суворої майстерности Довженкової санкціонований: обрахунок світла і площини, рельєфу і деталі, точки об'єктива і темпу навантаження часом на даний об'єкт знімання. Тут дана блискуча форма, так би мовити, внутрішнього монтажу кадру.

Другий приклад ще характерніший: в невеликому етюді з фільму відтворено виробничий процес: від оранки землі до готового споживного продукту — хліба. Фактура різна: трактор, поле, жито, женці, місто, машини, що виготовляють хліб. Що з неї можна зробити? — Ілюстрацію процесу, процес складання 1+1+1. Тобто тему праці механічно збільшувати чи перемножати на ізольовані акта даної виробничої дії.

У такому випадку — це мертве місце в картині.

У Довженковій «Землі» ми маємо, насамперед, колосальної майстерности зразок зовнішнього і внутрішнього монтажу, глибокого соціяльного озмістовлювання кожної речі й деталі виробничого процесу, а найголовніше: величний, абсолютний, бездискусійний образ людської праці.

Цей образ набуває яскравої ідеологічної цілеспрямованости саме через те, що він органічно виникає на межі боротьби двох світоглядів серед селян, у центрі соціяльного конфлікту сил, історично засуджених на загибель і історично поступових та перспективних. Образ виробничого процесу дійшов високих рівнів художньої свідомости Довженкової, зазнав наснаження від його творчої пристрасте, від повнокровного і радісного вибухання соціяльного патосу, і зреалізувався способами адекватної техніки довершеного оформлення.

У даному випадкові ми так само бачимо натиск об'єктива на повноцінну соціяльно річ, на динамізацію її, на несподівану точку показу, на виявлення внутрішнього зв'язку речевого комплексу. Всьому надається величезного соняшного пронизування, бездоганної чіткости знімальній площині чи взагалі, знімальному об'єкту; нарешті непережито-нового і непередчувано доцільного розміщення речей в процесі, і все це зазнає глибокого перетворення в багатющому ритмічно-інтонаційному образі. А через те, що даний кінематографічний образ виробничого процесу зміцняє

образ соціяльної людини — ми маємо перед собою явище вищого мистецького сенсу.

Нарешті, останній приклад. Приклад, що дає нам, по-перше, найкращу ілюстрацію Довженковому способові безмірно навантажувати матеріял многозначним, значущим і многоасоціятивним змістом, а, по-друге, встановлює критерії поняття «вічні кадри».

Ми тут дозволимо собі довше спинитися.

Під урочисті революційні пісні село несе труну свого найактивнішого діяча. В житті Василь, за тим образом, що його створив Довженко дорівнює решті центральних образів «Землі». Ми бачили могутні торси волів, пристрасну плоть чорнозему, п'янючі випари степу і річок; ми повно відчували міць м'язистих стегон і рубенсовських грудей у жінок; ми майже намацували брондзові профілі селян, що їх вирізьбила й зміцнила страшною силою праця; ми, нарешті, пережили, взявши у свій, ніколи незабуваний досвід образи клясової ворожнечі, смертельної іронії, одчайдушної злоби тощо.

Образ Василя — мужній і потужний. В ньому бурхає сувора енергія епохи. Навіть лежачи в труні, — він випромінює силу.

Якась щаслива догадка чи геніяльна інтуїція спобудила Довженка дати в разючому, в прекрасному контрасті два образи: — мужнє, суворе обличчя мертвого Василя і безмежне поле соняшників, напоєних соками, сонцем і біологічною радістю. Змонтовані в одності якогось блискавичного творчого переживання, пройняті неповторюваним актом художньо-філософічної мислі, — ці образи творять ту глибоку суцільність, що, не зважаючи на внутрішню діялектичну боротьбу, виноситься на високий щабель завершеної символіки. У ній звучить переможний мотив творчого життя. У цій символіці навіть смерть не загиблі, не розпад, а процес вибухання плодючих сил.

Такий емоційний ефект сприймання і такий філософічний результат від контрастних образів — мертвого Василя і буйних від сонця та чорнозему сояшників.

Та щоб досягти синтези кількох рядів: змістового й емоційного, абстрактно-філософічного і конкретно-соціяльного, — треба було в хаосі фізичного середовища знайти дрібну, але виняткову й поодиноку, для творчого задуму найпридатнішу річ — сояшники,

пережити їх, як активний, повноцінний матеріял для композиції даного кадру, пройняти їх екстазом надмірної біологічної насичености, і, нарешті, способом контрастного відштовхування образів смерти і життя — в одноразовості і в одноплановості часовій та просторовій — дійти, через внутрішню суперечність, єдності одного образу, образу, що стверджує життя. Саме тут повстала символіка поглибленого соціяльного сенсу. Обґрунтування її — поза можливостями логіки. Ця символіка — результат вищої художньої свідомости.

Емоційне сприймання глядачеве, не апелюючи до логіки, дає позитивну реакцію. Реакцію потвердження.

X

Можна припустити, що режисер не міг вважати даний образ за достатній вияв своєї філософічної концепції. Через те він поглиблює його темою вічної плодючости, мотивуючи, чи виводячи її з почуття переможнього походу нових соціяльних сил, із патосної свідомости великої будівничої енергії нашої епохи.

Конкретно ця тема почала могутньо звучати ще на початку картини, ввесь час виникаючи на темах, і образах клясової боротьби, підкреслюючи, через плян біологічної потужности, творчу потужність і перспективність нашої соціяльної дійсности. Така тема не випадкова і не штучна. Навпаки, вона глибоко органічна, вона зумовлена самим матеріялом «Землі». Вона безпосередньо виростає з тих конкретних умов, де одбувається клясова боротьба. А клясова боротьба, в даному випадку, виникає з проблеми землі в широкому розумінні.

Наприкінці картини тема плодючости підноситься до біологічної екстатичности. Земля починає пахнути непереможно і п'яно. Нечуваних розмірів гарбузи і дині, яблука й кавуни, тучний дощ над ними, — утворюють враження шаленого буяння, проросту й пристрасного запліднення. На цей образ Довженко кинув потоки сонця, сконцентровану й напружену емоцію біологічного переживання світла, і гостре, пронизливе почуття матерії та речевости.

З погляду жанру «Землю» дуже важко визначити. Вона руйнує цілковито досі бачені, або вже навіть канонізовані жанри в нашій кінематографії. В «Землі» є такі елементи, що дають передчуття

зародження якогось нового великого жанру, найдоцільнішого для кінематографічного мистецтва в наших умовах. Такого жанру, що він може бути активним на будь-якому матеріялі і з будь-яким спрямованням. Ці елементи: — колосальне почуття активности й свіжости суб'єктивної і об'єктивної дійсности, динамічне й напружене рухання її, широке охоплення світла й просторових площин; неминуче, без мотивацій попередніх дане, проєкціювання конкретних образів дійсности на грандіозний образ майбутнього, нарешті — навантаження кожного кінематографічного, технічним способом поділеного, акту максимальним знаком соціяльного сенсу.

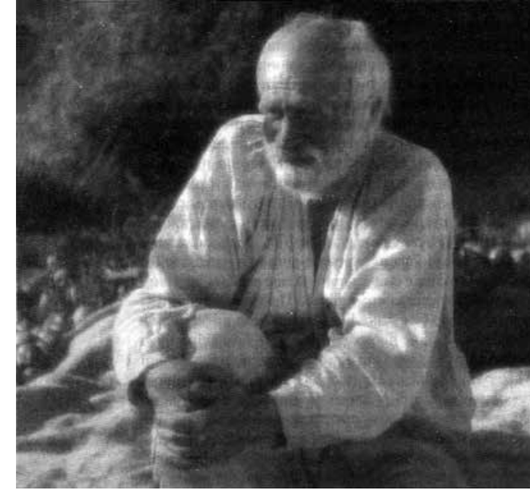
До цього конче треба додати, що напис, як знак зв'язку і логічного переходу між ситуаціями чи певними сюжетними шматками, взагалі в Довженкових картинах, а надто в «Землі» — це ми ще раз підкреслюємо — втрачає свою дотеперішню функцію, а набирає інших, дієво-активних функцій повноцінного матеріялу. І через те написи виконують не лишень композиційні завдання, а й мають у собі своєрідні показники жанру, принаймні вони посилюють почуття його.

Загалом кажучи, тобто уникаючи застосування певного термінологічного визначення жанру «Землі», можна приблизно схарактеризувати його, як таку художньо-кінематографічну своєрідну систему побудовання і об'єктивізації дійсности, що в своїй (в системі) мистецькій природі несе посилене й переповнене почуття героїки соціяльного, його потужної мускулятури, його динамічної сили натиску на світ. Нарешті, в природі цієї жанрової системи органічно виникає патос максимального образу, максимального змістово-психологічного знаку і широкої філософічної значущосте процесів.

Жанр є категорія стилевої свідомости. Він перебуває в діялектичному зв'язку з стилем. Відсутність стилевої свідомости — показники відсутности поняття майстерности в кожному окремому випадку. Підвищена стилева свідомість — по-перше, конкретний знак наявности стилевої культури в даного майстра; по-друге — це критерій підвищеної якости майстерности.

У Довженка стилева культура перемножена на органічність стилевої свідомости. Від цього ефект — значущий і повноцінний.





В «Землі» — панування дозрілого, монолітного стилю. Водночас — це панування майстерности.

Як можна визначити стиль «Землі»?

Застосувати якийсь вичерпний термін до цього поняття, в даному випадку, так само, як і до жанру, дуже важко. Стиль «Землі» складний. Він поза інерцією наших уявлень і означень. Він потребує не термінів, а поширених формул.

Проте, як термін для дискусій і як робочий термін, допущенно запропонувати: героїко-романтичний експресіонізм.

Першу частину означення — саме героїко-романтичний можна обґрунтовувати підвищеним, динамічним почуттям героїки соціяльного. Точніше: героїчність соціяльного для режисерового світогляду — не є догматичне завдання зовні, не є якась теза. Героїчність соціяльного — є та вища, надлогічна даність, що органічно живе в світовідчуванні Довженковому, в його сприйманні реальної об'єктивности. Одність суб'єкта й соціяльного об'єкта, соціяльної течії речей і явищ саме й характеризується в емоціяльних актах, переповненим почуттям героїчности, патосом її, навіть екстатичністю.

Романтичний плян об'єктивізації соціяльного і речевого почасти обґрунтовується самою внутрішньою природою переживання героїчного. А ще більше — спрямованням на максимальний образ, на скрайню градацію найрізноманітніших актів людської психіки, на рельєфну й згущену яскравість речевости явищ, характерних їхніх деталів тощо. Але цей романтизм позбавлений елементів прикрашування, орнаменталізму чи будь-якого естетизму. Він — вольовий і соціяльно насичений.

Нарешті, другий член терміна — експресіонізм — можна аргументувати від Довженкового способу навантажувати на річ, на ситуацію, на дрібну речеву деталь максимальну повноту змісту якогось психічного акту; залучати речі і деталі в плян психологічно-соціяльної боротьби, як додаткові, але повноцінні показники її. Їхня функція — не лише ілюструвати внутрішні психічні явища, ба брати в них активну участь і посилювати узагальнення.

До всіх тверджень, як конкретні приклади з «Землі», можна застосувати кадри: оранка землі, приїзд трактора, похорон і виробничий процес хліба.

Треба одразу відзначити найхарактернішу особливість Довженкового експресіонізму: він наскрізь матеріялістичний.

До речі, тут зробити побіжну аналогію з буржуазним експресіонізмом, як філософічно-мистецькою методою. За нею — загально кажучи — гіперболізований психічний акт, доведений навіть до істеричних інтонацій, навантажується на розірвані, абстрактні явища, на образи і речі, виведені з соціяльного порядку. Буржуазний експресіонізм у своєму творчому вияві оперує категоріями індивідуалістичного, ізольованого духу. Філософічне спрямовання його — на відтворення гіперболізованого психологічного, рефлексами ускладненого й розпорошеного, образу індивідуума, загубленого в хаосі буржуазної соціяльної практики.

Довженків експресіонізм, як мистецько-філософічна метода,— стверджує дійсність. Він монолітний, через свою діялектичність, бо випливає із гострого почування внутрішньої одности і взаємної зумовлености психічних та матеріяльних категорій. За цією методою — людина не ізольована. Вона — в процесі, в становленні соціяльних зв'язків. Навантаження емоціями, сенсом і підвищеним психічним переживанням речевого світу — іде не тільки від людини соціяльної, а й від людини великого соціяльного патосу. Патос цей спрямовано на поступові і на далекосяжні тенденції соціяльного розвитку даного етапу.

Через те експресіонізм, як стиль, у Довженкових картинах, а надто в «Землі», — революційний, вольовий, активно-потужний. Він спроможний об'єктивувати світ у великих художніх образах, у широких узагальненнях процесів, — тобто, як синтетичну даність.

Ця художня синтетична даність не невтральна, не пасивна. Вона цілеспрямована, динамічна. Вона пройнята і насичена темпераментними переживаннями соціяльного.

XI

«Земля» — безперечно, досягнення української кінематографії. Вона збагачує наше кіномистецтво новим жанровим і стилевим досвідом, високої, по своїй художній суті, культури і широкої перспективности. Це той досвід, що дає найбільшу можливість кінематографії поступати наперед, розроблювати й посилювати кіно-поетику.



«Земля» приносить нам оригінальні композиційні спроби, нові методи чинного й яскравого кіно-вислову.

Соціяльний еквівалент картини: синтетично довершений образ клясової боротьби на селі, глибоко відтворені і філософічно поглиблені явища революційної самосвідомости нової людини. Картина насичена міцним тонусом радости й бадьорости. Вона збагачує наш соціяльний і психічний досвід, і стимулює світовідчування.

А це все те, що виносить «Землю» на рівень блискучих документів кінематографічного мистецтва.

Яків Савченко

Життя й революція. 1930. Книжка І. Січень. С. 141–154.

Вокруг «Земли»
(на общественно-дискуссионных просмотрах)

«“Земля” – талантливое кинопроизведение, большое достижение советской кинематографии. Картина заряжает зрителя бодростью, заряжает новой силой и волей к борьбе с классовым врагом.

Наряду с достижениями картина имеет недостатки: превалирование биологического над социальным, в связи с чем недостаточно четко выявлена кулацкая прослойка деревни.

Собрание отмечает, что фильм “Земля” построен формально просто и, вместе с тем, высокохудожественно. Военная общественность приветствует ВУФКУ по поводу выпуска ценнейшей картины “Земля” и призывает добиться решительного перелома своей производственной деятельности, направленного к созданию подобных “Земле” кинопроизведений.

В клубе им. Сталина, где просмотр был организован по инициативе Главреперткома, с заключительным словом выступил тов. Бляхин. Он говорил о том, что “Земля”, блестяще принятая в аудиториях АРРК, Дома Печати и Ком. академии, является картиной, прокладывающей новые пути советской кинематографии. В “Земле”, конечно, есть недостатки. Неверно, что история сама работает

на нас, и что наши враги уничтожены. Нет в картине достаточной ненависти к нашему классовому врагу. Не показана зависимость бедняка от кулака. И начало биологического покрывает социальную установку.

Но, несмотря на все эти недостатки, картина жизнерадостна, полнокровна, бодра. Сочувствие зрителя целиком на стороне новой жизни, ростки которой бьют из каждого кадра картины. "Земля" – бодрая картина, наша картина, революционная картина.

В клубе им. Сталина Довженко резко возражал Демьяну Бедному и говорил о своих творческих путях и о методах своей работы. В ЦДКА Довженко заявил, что выступление Пушкарского может служить блестящим заключительным словом, и что после него он – Довженко вышел на трибуну с расстрелянной гильзой».

В. Л. Манухин

Кино. 1930. 31 марта;

Безручко О. В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 4. С. 94–95.

Преса про «Землю»

Остання робота О. Довженка «Земля» викликала надзвичайне зацікавлення серед митців усіх галузей. На жаль, українська преса дуже мало відгукнулася на цей фільм. Найбільше про це пишуть газети РСФРР.

З українських газет велику рецензію про картину подала газета «Пролетарська правда». Рецензент М. У. зазначає, що серед радянських фільмів 1930 року «Землі» належить перше місце.

Докладніше розглядає фільм газета «Комсомольськая правда». Газета словами рецензента Чарова зазначає, що суперечки навколо картини, їхня жвавість, показують, що «Земля» — справді гострий твір, справді не рядова річ.

Схема картини, підкреслює він, дуже проста й нескладна. Чимало картин такого змісту ми вже бачили, але вся річ в тому, що Довженко на основі цієї схеми дав майстерно зроблену

картину. Він в дуже художній спосіб показав село, людей і натуру. Окремі знімки та, мабуть, всі кадри картини зроблено з великою майстерністю.

Зазнаючи, що в деяких місцях Довженко впав в естетство, не зміг дати гострішого, правдивішого показу сил на селі, що борються, рецензент проте говорить, що картина безперечно має велику художню цінність і являє собою велику перемогу радянської кінематографії.

Рецензент «Правди» П. Бляхін так само говорить, що «Земля» є один з найвидатніших і найориґінальніших творів радянського кіномистецтва. Чуються вже голоси, що картиною «Земля» О. Довженко перевершив таких майстрів кіна, як Айзенштейн та Пудовкін. Він розв’язав питання про справжній пролетарський напрям в кіномистецтві.

Нам здається, зазначає рецензент, що все це потребує довгого обговорення. Безперечно тільки те, що своєю емоціональною насиченістю, оригінальністю і виразистістю образа та ритмічністю в радянській кінематографії ми не маємо твору подібного картині Довженка.

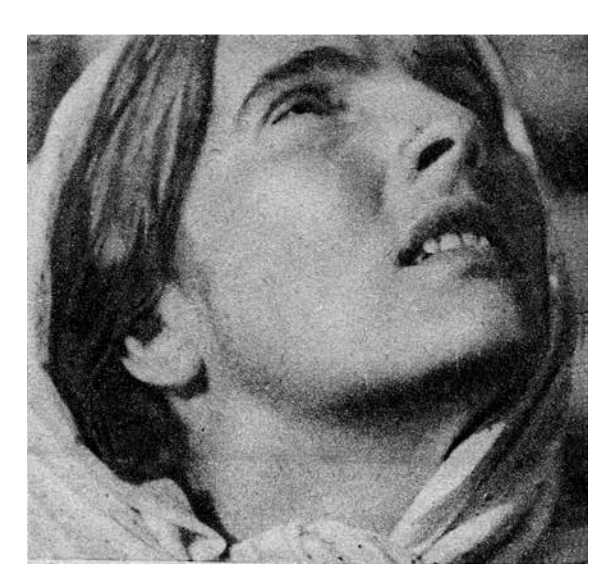
Рецензент дає оцінку негативних моментів та помилок режисер картини, в основному зазначаючи, що Довженко втратив почуття міри і дав волю своєму здоровому, пожадливому до біологічного, талантові, вихаластавши клясовий зміст фільму, змінивши його політичне настановлення.

При всіх своїх хибах, закінчує рецензент, фільм «Земля» є величезною подією на кінофронті, він ставить нову віху в галузі форми. Картина являє собою один з потрібних етапів зростання радянського кіномистецтва, і її помилки мають далеко більше значення ніж найбільший успіх «Таньки трактирщицы» та їй подібних.

Надзвичайно добре так само усі рецензенти розцінюють і роботу кіно-оператора Демуцького.

[Ред. ст.]

Гарт. 1930. № 4. Квітень. С. 230-231.



Земля

Писати про «Землю» річ не легка, бо не підшукати тих рис, тих висловів, що ними можна було б відтворити на папері бодай неповне враження від цього справжнього шедевру не тільки радянської кінематографії, ба Я світової. Гармонійне сполучення високохудожніх образів з чітким ідеологічним спрямованням твору, — це його основна цінність. Наша кінематографія має поєднати в собі потужні, всюдисущі елементи класової боротьби з високохудожньою подачею їх. Та з цим далеко не завжди щастило.

У «Землі», як ні в одному мистецькому творі, високо піднесена філософія класової боротьби на всю височінь.

Творити на такій фактурі художній фабульний ігровий фільм може лише Довженко, що, створивши «Арсенал» на легшому (порівнюючи) ігровому кінематографічному матеріалі, в фільмі «Земля» значно виріс, не вважаючи на нескладність сюжету, на невигадливість ігрового матеріалу. Тому «Земля» далеко вище стоїть за «Арсенал».

Цільове спрямовання «Землі» — це показати природу класової диференціації на селі, соціальних зламів, що до них спричиняється машинізація, як один з найважливіших економічних чинників, як один з наймогутніших заходів партії на селі.

Психологічний перелом, що його робить трактор в психіці всіє! бідняцько-середняцької частини села. Завзяте, вперте прагнення кращої більшовицької групи села, що переносить на своїх плечах увесь шалений наступ селянської некультурності, недовір’я до нових заходів. І цей наступ щільно, тісно поєднано з організованою, вже чітко оформленою, свідомою роботою куркульні на чолі з автокефалістом. Ця переконлива віра сільського революціонера в ідею, в перемогу якнайкраще відбилася в епізодах «Землі»: голова сільради каже: «трактор не може стати, чи зусилля бідняка, зпитнілого, виснаженого, зрушити самотужки руками трактора, бо ж «село висипало», село, яке з такою характерною для селян недовірливістю чека на нового більшовицького коня, що мусить зробити переворот у всій економіці і, разом з цим, в побуті та психіці села.

Навіть й коні, й воли реагують на прибуття свого конкурента, що їде їм на зміну. Яскраво показано, як окремі, класово визначені одиниці та групи реагують на приїзд трактора. Куркуль, середняк і наймит. Наймит боліє, мучиться тоді, коли трактор став. А поруч з ним куркульський синок регоче, свистить, задоволений з цієї події.

І от, врешті, весело, бадьоро клекоче життя жінок, а поруч них машини-снопов'язалки викидають сніп по снопу. За стерном сидить енергійний Василь, керує трактором, веде свою машину.

Вбивство Василя, цього дійсного будівника, повного здоров'я, повного надій, вбивство саме тоді, коли він, радіючи, тріумфує з перемоги, впивається своїй буйним, молодим, бадьорим життям. Куркульська рука прикорочує це життя. Але смерть Василя не прикоротила буяння молодого життя, вже сталася революція у всій селянській масі. Це видно з того похорону, де тисячі людей, старих і малих, чоловіків і жінок, ідуть, співаючи бадьорих, радісних пісень про перемогу нового життя.

Майстерно й натурально подано типа середняка Панаса, що зовні, здавалося, критично ставився до всіх новшеств, до «мітингів» партосередку, але ж органічно, глибоким своїм чуттям відчуває, що «красота хлопці!»

Переворот у закоренілому віками побуті теж мальовничо подано в картині. Коли селянин, в такому розпачі втрати єдиного сина, жене попа, що прилетів, як чорне гайвороння на похорон, кажучи «нема бога і вас нема», коли він потім іде до сільради з проханням поховати сина по-новому — ми відчуваємо, як руйнуються, розпадаються тисячолітні забобони. Навіть старий дідусь, — церковний сторож, і той зневірився в силі попів, силі бога. А сам піп молиться в церкві за воїна Хому, щоб укріпити його і підтримати сили його в боротьбі з біднотою.

Прекрасна, повна надій промова секретаря партійного осередку, — не скидається вона на звичну, сльозоточиву промову на похоронах, бо ж це промова, що з'ясовує ті багатющі перспективи, які відкриває більшовицька перебудова села.

Отже, «Земля» є перший матеріалістичний твір в кіномистецтві. Цей фільм доводить, що колектив, клас, громада, яка спільно творить своє вільне, своє розкріпачене життя, завжди бере гору над

всякими «найвищими» почуттями поодинокої людини. Кінець картини це яскраво показує.

Біологізм «Землі» має під собою соціально-матеріалістичний ґрунт.

В цьому творі Довженко виявив своє обличчя справжнього художника, художника-марксиста, що дав українській пролетарській культурі прекрасний твір, який відбиває дійсний, справжній патос перебудови села та запеклої класової боротьби на селі.

Могутність матеріалістичного світогляду, вміння аніколи не губити перспективи, великий творчий темперамент, глибоке знання соціального матеріалу — ось що спричинило велике ідеологічне наснаження, широкий філософський масштаб, глибину образів, якими позначено Довженкову «Землю». Довженко — художник-революціонер, художник-матеріаліст, художник пролетарської культури.

В. Левчук[87]

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 8–9.

Новий монументальний фільм ВУФКУ «Земля»

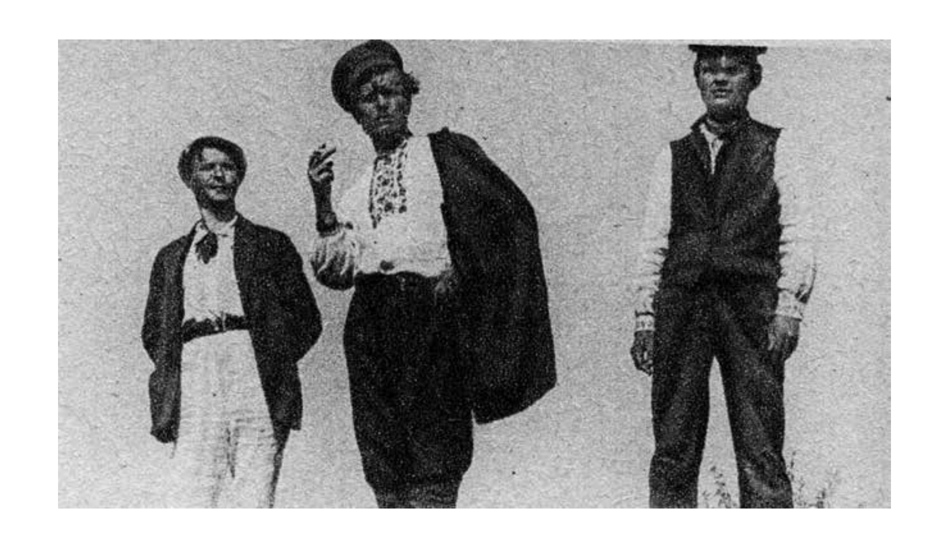
Найближчим часом виходить у широкий прокат по робітничих, селянських та комерційних екранах новий твір режисера Олександра Довженка (поставника фільмів «Звенигора» та «Арсенал») — фільм «Земля».

Приймальна Комісія Управи ВУФКУ відзначила, що «Земля» так формою, як і змістом є цінний вклад у загальні здобутки не тільки української, а й усієї кінематографії. Своїм ідеологічним спрямованням «Земля» відповідає лінії й заходам партії щодо перебудови сільського господарства й цю актуальну політичну тему оформлено з художнього погляду високо майстерно. Роботу режисера Довженка, оператора Д. Демуцького оцінено, як найвищу. Також відмічено високу якість роботи артистів: О. Максимової. М. Надемського П. Масохи, С. Шкурата та С. Свашенко.

[Ред. ст.]

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 14.

[87] Василь Левчук — секретар партосередку Київської к/фабр., ред. худож. від., дир. Київ. к/фабр.



Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля»

Підчас перебування у Києві голландський режисер Йорис Івенс[88] переглядав фільми ВУФКУ «На весні», «Арсенал» та «Землю».

Зокрема про «Землю» Й. Івенс висловився так:

«Як кінематографіст, я мушу сказати, що кінематографісти всього світу мають радіти з того, що цей фільм створено. Не лише пролетаріат Радянського Союзу, а пролетаріат всього світу вітатиме появ нього фільму й братиме в нього свіжі сили для своєї боротьби. Це пояснюється тим, що в «Землі» досягнуто абсолютної гармонії між формою й змістом, а, оскільки існує ця гармонія, фільм буде зрозумілий для найширших мас. За найбільшу заслугу тов. Довженка я вважаю те, що він зробив цю річ у широко інтернаціональному масштабі. Її зрозуміють абсолютно всі.

Фільм «Земля» — свіжий, молодий: у ньому відчувається та силу, молодість, темперамент, що їх доклав Довженко в свою роботу.

Трактор у фільмові Довженко, — це не тільки машина, потрібна в сільському господарстві, це справжній носій нової ідеї. І його подано так, що мимохіть віддаєш серце тій ідеї й розумієш, що вона — єдиний правильний шлях боротьби.

Коли побачиш цей фільм, то відпадає можливість говорити про розподіл фільмів на документальні та ігрові, тому що глядач мимохіть відчуває документальність «Землі». Цей фільм є найвизначніший витвір так радянської, як і європейської кінематографії. Я сподіваюся, що мої слова не бринять фальшиво й надто галасливо, бо я виголошую їх з глибини свого почуття».

[Ред. ст.]

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 14.

Земля

Фильма «Земля» несомненно является одним из крупнейших и оригинальнейших произведений советского киноискусства. Еще не появившись на экране она уже вызвала самые ожесточенные споры не только о самой фильме, но и по целому ряду общих

[88] Йоріс Івенс (Joris Ivens; 1898–1989) — нідерландський режисер-документаліст.

принципиальных вопросов и прежде всего о дальнейших путях советской кинематографии.

В чем же дело?

Сюжет картины чрезвычайно прост и злободневен.

Действие происходит на Украине.

Сын середняка Василь опираясь на помощь сельской ячейке организует колхоз, достает трактор и проводит раскулачивание кулака, запахав и его землю вместе с общественной. Узнав о запашке земли, сын кулака Фома убивает Василя, надеясь на распад колхоза. Смерть Василя всколыхнула все село. Селяне становятся в ряды борцов за дело коллективизации.

О чем же здесь спорить?

Все, кажется ясно и правильно: кулак посрамлен, середняк и бедняк торжествуют, идея коллективизации становится знамением всего села — от мала до велика.

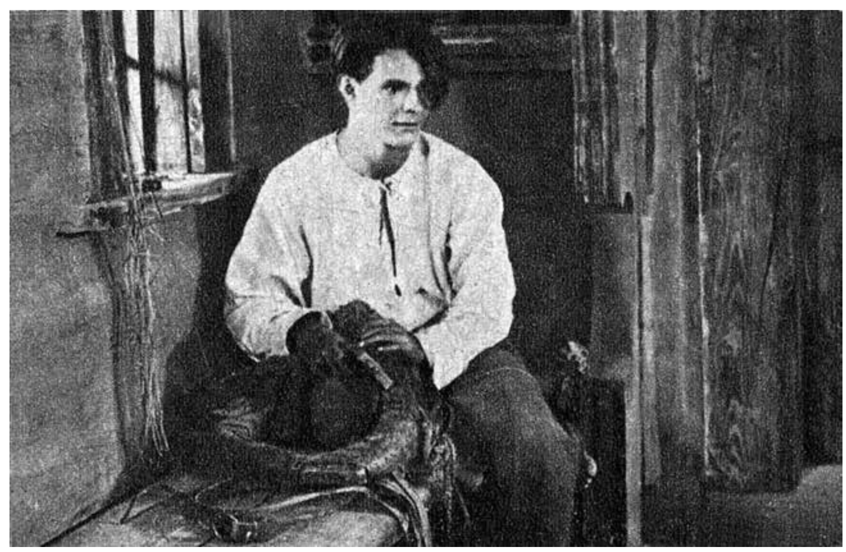
Спор разгорелся потому, что фильма сделана талантливым и крайне своеобразным режиссером, который всего на пятой картине становится в один ряд с Эйзенштейном и Пудовкиным. Больше того, уже упорно раздаются голоса, что картиной «Земля» Довженко перешагнул их, что он уже разрешил вопрос о предельно «емком» киноязыке, о подлинно пролетарском направлении в киноискусстве и пр.

Нам думается, что все это чрезвычайно спорно и требует длительного обсуждения. Несомненно только то, что по своей красочности, по эмоциональной насыщенности и выразительности образа и, пожалуй, по ритмичности в советской кинематографии мы не имеем произведения, подобного картине Довженко.

Что же в этой фильме не верно?

Неправильно самое существенное — политическая установка и конечные выводы фильма.

Как Довженко в фильме «Земля» показал лицо наиболее свирепого нашего врага — кулака и помогающую ему церковь? Мобилизует ли он ненависть зрителя к кулачеству? Предупреждает ли рабочего и крестьянина о том, что враг еще силен, что мы ни на секунду не можем складывать оружия, что надо удесятерить энергию, если мы хотим его уничтожить?



Нет!..

В последней, наиболее впечатляющей части кулак показан таким одиноким, таким изолированным и ничтожным, что может вызвать только призрение.

Точно таким же образом показан и второй не менее опасный враг на селе — поп. Вся заключительная часть построена таким образом, чтобы доказать зрителю, что кулака уже нет, церкви нет, и все они вместе взятые — нуль, а следовательно и бороться не с кем, некого ненавидеть, некого опасаться…

Такая трактовка врага на данном этапе совершенно не приемлема, ибо демобилизует зрителя, ослабляет его волю к борьбе, смягчает классовую ненависть. В данном случае Довженко желаемое принял за существующее, позабыв о том, что зритель смотрит его картину газами современника, который находится в окружении классовых врагов.

Следующей не менее важной ошибкой мы считаем почти полное отсутствие классовых характеристик действующих лиц и сил, отсутствие социально-экономических мотивировок их поведения, превалирование мотивировок биологических.

В самом деле, из чего зритель должен заключить, что Фома есть кулак, а Василь и его отец — середняки? Василь с отцом и семья кулака почти одинаково здоровые сильные люди, их хаты ничем заметно не отличаются друг от друга, они одинаково прилично одеты, они не находятся ни в какой зависимости друг от друга. И вообще, никаких середняков и бедняков в этом удивительном селе не видно, нет никакой эксплуатации, никакого кулацкого засилья и вообще нет никакого классового расслоения на экономической основе. О том, что Фома есть кулак, а Василь середняк, зритель догадывается по надписям и потому, что отец Фомы пытается убить свою лошадь, а сам Фома убивает Василя.

Даже самый острый социальный мотив, послуживший непосредственной причиной убийства, а именно: запашка кулацкой земли общественным трактором, не показан в кадрах и дан только надписью. Больше того, и в начале и в конце Довженко рисует это село необычайно хлебородным, пышным, утопающим в садах, нивах, и бахчах. Это село полно чисто украинской лирики, полно

здоровой плотской любви, замечательных и счастливых детей, которые обещают продолжать в века прекрасное поколение. В результате становится совершенно не понятным, из-за чего люди «дерутся» между собою?

После просмотра фильма «Земля» можно сделать только один и далеко не марксистский вывод: самая природа создала людей разными, — одних добрыми (это коммунисты, середняки и бедняки), а других злыми (это кулаки).

Беда Довженко заключается в том, что он потерял чувство меры и, дав волю своему здоровому, жадному для биологического таланту, основательно выхолостил классовое содержание фильмы, изменил ее политическую установку. В этом направлении ему, несомненно, сильно «помог» оператор Демуцкий, который именно такого рода куски снимал с особенным вкусом, усиливая биологический сектор картины.

Фильма «Земля» рассчитана не на рабоче-крестьянского массового зрителя, а на квалифицированных одиночек.

Естественно, возникает вопрос, а следует ли выпускать ее на экран?

Быть может картина, картина настолько вредна, что ее нельзя показывать массовому зрителю, как думают некоторые товарищи?

Нам кажется, что такое решение явится перегибом в противоположную сторону. При всех своих недостатках фильма «Земля» является значительным событием на кинофронте, она ставит какую-то новую веху в области формы, она представляет собой один из необходимых этапов роста советского киноискусства и ее ошибки имеет гораздо большее значение, чем самый бурный успех «Таньки-трактирщицы»[89] и ей подобных. Необходимо только эти ошибки своевременно и резко отметить.

П. Бляхин[90]

Правда. 1930. №87(4532). 29 марта. С. 6.

---

[89] «Танька-трактирщица» (1928, реж. Б. Свєтозаров).

[90] Павло Андрійович Бляхін (1886–1961) — радянський партійно-державний діяч, письменник, сценарист, автор героїко-пригодницької повісті «Червоні дияволята» (1923–1926). В 1926–1927 — працював заст. зав. відділом друку ЦК ВКП(б), членом колегії Головліту від відділу друку ЦК ВКП(б). В 1927–1928 — член правління «Совкіно». В 1928–1934 — заст. голови Главреперткому.










«Земля»

Довженко, несомненно, «спорный» художник. Первая его картина «Звенигора», в которой он пытался влить в старую украинскую легенду новое содержание, вызвала споры. Следующая картина «Арсенал» вызнала еще более сильную полемику. Наконец оценка «Земли» выросла в яростную дискуссию.

А между тем содержание «Земли» крайне несложно. Вот оно.

Сын бедняка Василь организует колхоз, достает трактор и с его помощью запахивает кулацкую землю. Сын кулака Фома убивает Василя, надеясь на распад колхоза, но, к своему удивлению, достигает как раз обратного. Крепнет колхоз, объединяя вокруг себя бедняков и середняков, организуя новое миросозерцание в деревне.

О чем же здесь спорить? Ведь все как будто на своем месте.

Дело в том, что, пытаясь показать классовую борьбу в украинской деревне, Довженко местами сбивается с тока и принимается любовно обыгрывать природу. Биологические моменты (смерть старика, беременность женщины, любовь девушки, цветение яблонь) порой начинают преобладать над социальными. Сгущенные в конце картины, они переключают внимание зрителя с классовой борьбы, развернувшейся между кулаками и бедняками в украинском селе за всеобъемлющую, как бы извечную борьбу между жизнью и смертью и дают не тот эффект, которого рабочий зритель вправе ожидать от советской картины.

Эти ошибки Довженко неотделимы от других. Довженко нечетко представляет себе классовое расслоение украинской деревни.

Кулаки, например, показаны не как грозная, объединенная сила, а одиночками и настолько жалкими, что чувствуешь к ним лишь презрение. Поп тоже показывается не подсобникам кулака, а жалким мятущимся человеком.

Такой показ кулаков, безусловно, является крупной ошибкой. Но следует ли, подобно Демьяну Бедному, шельмовать Довженко «певцом кулацкой идеологии» и объявлять «Землю» вредной и опасной картиной? Конечно, нет! Демьян Бедный прав, когда возмущается по поводу целого ряда мест картины, но они легко

исправимы при более вдумчивом редактировании. Мы приветствуем его требование, чтобы новые фильмы, перед тем как выпускать их на экран, показывались старым марксистам, но не сомневаемся, что они отнеслись бы к Довженко так, как отнеслась к нему рабочая аудитория, которой показывалась «Земля». Они бы строго критиковали Довженко, но в целом картину приняли бы.

Вспомним одно из самых сильных и захватывающих мест картины, когда толпа, идущая за гробом Василя, все умножается и начинает петь по просьбе отца убитого «новые песни о новой жизни». Разве это не показывает, что Довженко знает и верит, что только Василь — настоящие водители новой, перестраивающейся деревни. А решительный ответ отца Василя полу: «Бога нема и вас нема»? Разве он не говорит о действительно непримиримом отношении Довженко к религии?

Довженко еще не полностью овладел пролетарской идеологией. Наше дело помочь ему в этом уже потому, что он почти одиноко борется в украинской кинематографии с махровым цветком украинского шовинизма.

[Ред. ст.]
Смена. 1930. №11/12. С. 33.

«Философы»

Пофилософствуй, ум вскружится,..
Ешь три часа, а в три дни не сварится.

А. С. Грибоедов.

О философах доморощенных,
Киноупрощенных.
О политической бесстрастности и о кинокартине «Земля»
в частности.

<…>

Новоявленной кинокартины «ЗЕМЛЯ». Вуаля!
Киноспецы в Москве нынче «ЗЕМЛЮ» показывают.
Бестолковым зрителям словесно досказывают
То, что последними «не понимается»,
Ими «неправильно воспринимается».

Не всем эта чудо-картина ясна.
Бормочут иные, с усмешкою глядя:
— В огороде бузина,
А в Киеве дядя! —
В картине столкнулись два разных мотива;
Плодородия и коллектива.
Биологический фактор
И загаженный трактор
Так «закручены» оба.
Что порой не распутаешь кавардака:
Тут и митинг у гроба Тут и гоп-гопака!
Все образы сей параллели
Как бы одурели,
То ль с радости, то ль с перепуга,
Ползут друг на друга.
То кулак зубы выскалит средь кутерьмы,
То появится попик со скорбью на роже.
— «Ой, кум до кумы!»
— «Помилуй мя, боже!»
Белиберда?
Белиберда!
Махнуть бы рукой на нее окончательно.
Да вот в чем беда:
Эта белиберда
Оформлена — нужно признать — замечательно.
Для простецов
— Да и для хитрецов! —
Столько тут леденцов!
Слюнки пускаются слева и справа.
Приманчиво-сладкая киноотрава!
Рука мастера сразу видна.
Я сам слыхал, как одна
Явно еловая
Пустоголовая
Очередная «литературная вождь»
Проливала словесный обильнейший

Дождь
Неуемных похвал и нескромных сражений
На спайщика «дяди и бузины»:
— «Эту картину оформил нам гений!
Ей — волшебной, невиданной — нету цены!»
И потом без стеснения
Этот критик похлопывал гения
На эстраде по мягкому месту:
— Относись, мол, спокойно к протесту
Рабочих, корящих тебя, голосов:
У судей рабочих, мол, нет усов.
Философские трудно решать им шарады.
Я сейчас разъясню им с эстрады…
— И стал он опять без стеснения
Давать разъяснения:
— «Я смотрел эту «Землю» уж разиков пять,
Восхищался ею опять и опять.
Непривычному, неискушенному глазу
Уловить все ее достижения сразу
Крайне трудно. Нельзя ее сразу понять,
А вам особливо.
Не судите о ней торопливо!»
И понесла тут пустоголова
Такие слова.
Извивался так скоморошно,
Что слушать ее было тошно.
В такт эстетским ее словесам
Тряслась эстетски ее бороденка.
Чтоб сдержать себя, я утешал себя сам:
— «Не волнуйся! Ведь это ж подёнка.
Ей-ли вина,
Что она
Литературе советской на горе
В случайном фаворе
У случайного литератур-мандарина?»
«ЗЕМЛЯ» кулацкая кинокартина.

На ней показана нам Украина,
Кулацки-румяная,
Сытая, пьяная,
Дебелая, прочная,
Нарядная, сочная.
Буйной плотью бунтующая,
Сладострастно — «жартующая»,
Ненатуральная,
Сплошь театральная,
С опереточно-пошлым душком,
С гопаком,
С любовными парами,
С шаблонными аксессуарами.
Вековой уклад, старина —
Вот ее подоплека.
Трактор в ней — новизна —
Как у дядьки у киевского бузина:
Сбоку-припёка.
А вернее: ПРИЕМ МАСТЕРСТВА
ДЛЯ МАСКИРОВКИ ЕЕ СУЩЕСТВА,
Советской цензуре подачка.
Вот, глядите, мол: трактор!
Не тачка.
Не тачанка, тем боле!
И, действительно, в поле
Грязный трактор бежит,
На киноэкране мелькает, дрожит.
За трактором коллективисты,
Сельские активисты.
Все село театрально красуется.
Ждет,
— «В поле трактор идет!»
Кто смеется, кто хмуро ругается
Как полагается.
Валит народ любопытный валом.
Тракториста, волнуясь, ждет жадно невеста.

Вдруг трактор в степи — перед самым селом
— Стал!
Застрял! И ни с места!
Ну куда ему к дьяволу! Хлам!
Хлам!
Хлам!
Тож нашли конкурента кулацким волам!
А волы на картине — гиганты! Гиганты!
И таких околхозить? Да лучше под нож
(Режиссер тут свои обнаружил таланты и симпатии тож!
Волы — капитальные! Монументальные!
Режиссер тут восторгов своих не таит.
Да! Волов этих разве не жалко покинуть?
Еще б их разочек глазочком окинуть!
А трактор стоит и стоит!
Стоит и стоит!
Сто-и-и-ит!!
Никакой его силою с места не сдвинуть.
Активные хлопцы, раскорячивши ноги,
Уныло сидят и стоят средь дороги
— Эх-ма!
— Эх-ма!
— Эх-ма!
— Идею, Хома, загубили!
— Как-жо быть нам, Хома?
— Та воды в радиаторе, хлопцы, нема.
— Нема, брат!
— Нема! —
Вдруг кто-то дошел до ума:
— А мы пиво, товарищи, в городе пили?
— Пили!
— Пили!
— Пили!
(И по лицам видать!)
— Так чего же нам, хлопцы, гадать?
Пусть спасает идею зарядка пивная! —

(Не оперетка, к тому же дрянная?)
Стали хлопцы ловчиться —
В радиатор… мочиться!
Вот какие в картине бывают места! Красота!
Можно ж так отличиться?!
И пивная моча дело сразу спасла:
Забрызганный трактор дошел до села.
Стоит, пышет жаром,
Весь окутался паром.
Бр-р-р! Кипит мочевина!
Знаешь: это — картина!
И пары эти — только лучи.
А все чувствуешь запах мочи.
Вот как трактор красиво смонтировали!
Как «идею» старательно скомпрометировали!
Но зато три быка!
Три быка!
Что за шеи у них, за бока!
Да! На этих поедешь!
Хотя не проворно,
Да зато уж доедешь, брат, наверняка!
Промелькнули быки, и вот три паренька,
Три, должно быть, нарядных кулацких сынка,
На экране стоят, подбоченясь задорно!
Это все не спроста.
Философии вы не хотите ли?
Пареньки и быки — это жизнь! Красота!
Это — пр-р-роизводители!
Незыблемый, вечный растительный мир!
Оплодотворенья пленительный пир!
Грязный трактор тут выдумка.
Так. Привходящая.
А жизнь настоящая,
Жизнь вечная — вот:
Беременной бабы живот,
Поле ржаное,

Яблоко наливное,
Подсолнух, арбуз на бахче…
А не трактор в горячей моче!
Ведь поле-то, поле — кулацкое! Чье же?
И кулацкое яблочко тоже!
И арбуз на бахче на кулацкой, конечно!
И вот это все — вечно! Да, вечно!
И вот из «ЗЕМЛИ», что растет, выбивается,
Украшается
Вечной красой,
Вот что дождем — не мочей — поливается,
Орошается Чистой росой!
Это все плодородно-растительное,
Столь кулацки-прельстительное,
Столь дурманно-наркозное,
ЭТО ВСЕ — НЕ КОЛХОЗНОЕ!
ДОКОЛХОЗНОЕ, ПРОСИМ ПОНЯТЬ.
И ТАКУЮ ЖИЗНЬ НА КОЛХОЗЫ МЕНЯТЬ?
Вот старик. Прожил жизнь трудовую.
Ну, пора уж и на боковую.
Съел он яблоко, и опустился.
Лег и с миром простился.
Умер с доброй улыбкой. Пристойно.
— «Умираю!» Сказал. И ему — «Умирай!» —
Тож сказали с улыбкой, спокойно.
Рай! Поистине рай!
Все так просто, так чинно, толково.
ТРАКТОРИСТ-НАРУШИТЕЛЬ БЛАЖЕНСТВА ТАКОГО!
Философии вновь не хотите ль?
Тракторист, начиная с волами борьбу.
Посягнул на извечный закон, на судьбу.
Так любуйтесь! Вот он — судьбы «победитель».
Величается гордо — в сосновом гробу!
Его, мертвого, яблоко за нос задело!
— «Укокошили? Так-то! За дело!
Не тебе меня, яблочно зрелое, съесть!

У тебя, у убитого, дивчина есть,
По тебе она дома сейчас убивается,
До гола, до гола, до гола раздевается,
Незачавшая мать, исступленная,
Как она хороша оголенная,
Как бесстыж ее пламенный взгляд!
Это плоть ее бесится неутоленная! Ничего!
Ей сегодня ж ее утолят!
По извечным законам!
Тут — зачем же ходить далеко нам? —
На киноэкране дается явление:
Это самое вот — утоление:
Новый парень целует девицу взасос.
Дуралею ж убитому — яблоко в нос!
А убийца-кулак, потревоженный малость.
Возбуждает к себе — вы подумайте! жалость!!
Он терзается, бедный кулак! Он терзается!
Он совестью, бедный кулак, угрызается!
Он батьку родного сердито толкнул.
Его вид похорон, может быть, припугнул.
Но он завтра уверенно выйдет из хаты:
НА КАРТИНЕ НЕ ВИДНО ГРЯДУЩЕЙ РАСПЛАТЫ.
Ниоткуда в картине она не сквозит.
КУЛАКУ НИКАКАЯ БЕДА НЕ ГРОЗИТ.
Что ж увидит в картине бесхитростный зритель
Сквозь «навод», сквозь искусный, сверкающий лак?
ЧТО ОДИН ТОЛЬКО ЕСТЬ НА ЗЕМЛЕ ПОБЕДИТЕЛЬ
И ЭТО КУЛАК!
Есть в картине частица совсем «одурительная»,
Весьма подозрительная,
(Как сказать тут: хитра ли она иль глупа?)
Это — образ попа
Бати старенького, облинялого,
Беззащитного, вялого,
Забитого, валкого.
Жалкого, жалкого!

Если мы, козырнем этим странным типажом.
Если мы эту гниль за границей покажем
В виде четкой, живой иллюстрации,
Сколь умучен сей кроткий, седой иерей,
Так не будет талантливее агитации
Против нас, «некультурных, безбожных зверей».
Тут не злобный церковник, не враг наш упорный,
А святитель замученный, робкий, покорный,
Распластавшийся пред алтарем,
Пред небесным царем:
— «Что есть истина? Боже мой, боже!» —
Умиленье, страданье на роже.
Поп стал явно шалеть:
Не поповская клеть,
(Это тоже на правду похоже?)
Бате истина, вишь ты, дороже!
Как же батю-философа не пожалеть
Что же? Станем мы глупую эту слезницу
Посылать за гарнцу,
Поразительной пошлости славу трубя
Агитируя против самих же себя?
На картине парнишки жартуют с девицами
Те и эти с дурацкими лицами.
У парней — видно — руки торчат
— Где? За пазухами у девчат.
Состояние жартующих пар угорелое
Совсем одурелое.
Из кошачьих распяленных глаз
Производственный брызжет экстаз,
(«Философскому» следуя заданию,
Подсознательно-чувственному трепетанию)
Приближается сладкий любимый момент…
Поищи-ка таких кинолент!
— Эксперимент!
Знатоки умиляются: — Фотогенично!
— Отлично!

— Сценично! —
А по-моему — просто ЦИНИЧНО!
Глядь, крапленная уж появилась колода,
Начинают нам красную масть подбирать:
«И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть!»
Уж Пушкин пробует взять нас на пушку.
Причем же, однако наш мудрый поэт?
Не по Пушкину «жарты» написаны, нет,
А похабную нам предъявили частушку:
— Выйди милая во двор,
На любовный разговор.
Я не долго буду вякать:
Дай за титеньки побрякать!
Перед нами герой этой самой частушки
Увлекся игрой в побрякушки,
Облапив девицу
Скорей этот фильм заграницу!
В наши детские клубы,
Пусть подростки оближут румяные губы,
Взбудоражась до срока духовно, телесно:
— «До цего интелестно!»
Особливо хороша исступленная
Девица оголенная.
Вот где показ так показ!
В самый раз!
В настоящую точку!
Содрали с девицы сорочку
Всенародно, прилично!
Это что ж? Не цинично?
Это что же? Терпимо?
В театре на сцене недопустимо?
А допустимо в кино?
Это — умно?
Это — НЕОБХОДИМО?!
У нас ссылались не раз и не два

На ленинские слова:
«Из всех искусств для нас
важнейшим является кино»
И главного в этих словах не заметили,
Основного не сметили:
Не важнейшее само по себе,
А ДЛЯ НАС, в нашей острой борьбе
Наших врагов НЕ ЖАЛЕЮЩЕЕ.
Боевое, ударное средство
А НЕ САМОДОВЛЕЮЩЕЕ
КИНОЭСТЕТСТВО
Продвинуть здоровое кино в массы
в городе, а еще более того в деревне.
Так Лениным сказано.
А в картине ЗДОРОВОЕ что нам показано?
Это псевдо-земля,
Девицу для всех оголя,
Показав нам лицо напряженное
Буйно похотью искаженное
А не юное резвое,
Целомудренно-трезвое,
Деловито-суровое
Это что же, явление ЗДОРОВОЕ?
И не уж то мы эти ПОЛОВЫЕ ГРИМАСЫ
Будем гнать, «продвигать» в пролетарские массы?
Ну, а если картина дойдет до села,
Не прибавится силы в кулацких угрозах:
— «Братцы, видите? Девок и баб до гола
Коммунисты разденут в безбожных колхозах!
Нет у них, коммунистов проклятых, стыда» —
Вот мы с голой девицею встрянем куда!
Разве Ленин нас не инструктировал,
Не декретировал:
«Организовать наблюдение за кинопредставлениями и системати-
зировать это дело».

…Увеселительные картины специально для рекламы и дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции).
БЕЗ ПОХАБЩИНЫ И КОНТРРЕВОЛЮЦИИ!
А у нас уж выносят кой-где резолюции,
Разгуделися киношмели,
Рекламой кричат неослабной В честь кинокартины «ЗЕМЛИ»
Контрреволюционно-похабной!
Вот до чего мы дошли!
Остается у нас кинофронт без внимания.
У нас развелась компания Мастеров-недотрог,
Не пускающих нас на запретный порог,
Дуто-чваных своею дешевой Философией глупой, грошевой.
Чваные эти недоучки
Изобретают киноштучки,
Втирают нам киноочки.
А во что нам обходится все? Пустячки?
Что ни кинорежиссер, то гений.
От гения ждут откровений,
Гений морщится,
Гений топорщится,
Гений важно кривляется,
Черт знает за что он цепляется,
Какие выводит порой вензеля,
Он заранее шумит, величается,
А потом получается,
Получается киноземля!
Сапоги с чем-то всмятку!
БОЕВЫХ, НЕОТЛОЖНЫХ, ТВОРЧЕСКИХ ТЕМ,
А НЕ СЛЮНЯВОЕ СМАКОВАНИЕ ПОЛОВЫХ —
«ФИЛОСОФСКИХ»! — ПРОБЛЕМ!!
Ссылаюсь на коммунистов,
На ленинских «старых марксистов»,
На всех, кто имел величайшее счастье
Принимать в большевистской работе участье
В ряду с Ильичем,
Кто видел, кто знает, на чем

Его взор отдыхал в час досуга любовно,
Все они подтвердят безусловно,
Что я верно пишу, не пишу, а кричу:
Киноштучка «ЗЕМЛЯ» Ильичу
Была бы не в радость, —
Он ее оценил бы брезгливым словцом:
— «Нестерпимая гадость!»
И дело с концом.
С КОНЦОМ КИНОФИЛЬМА ТЕМ ПАЧЕ,
ГДЕ КУЛАК ТОРЖЕСТВУЕТ, ПОБЕДНО РЫЧА
Не могу Ильича я представить иначе!
А я все-таки знал Ильича!

Демьян Бедный[91]

Известия ЦИК. 1930. №93(3940). 4 апреля. С. 2.

Диспут о фильме «Земля»

«Землю» обсуждали на десятках просмотров. Аудитории АРРК, Дома печати, Комакадемии, актива художественного совета ВЦСПС и многочисленных рабочих просмотров выносят приветственные резолюции. В резолюциях бегло отмечались неизбежные в каждом большом произведении искусства отдельные ошибки, недомолвки и неясности, но нигде не умалялось значение этой работы талантливого мастера Довженко, впервые в советской кинематографии наметившего пути создания нового киноязыка, такого, который в незначительное количество пленки вмещает огромный, насыщенный большим социальным содержанием материал.

В клубе имени Сталина т. Бедный дал резко отрицательную оценку картине. Если на диспуте говорилось о том, что каждая ошибка Довженко является ошибкой, помноженной на его одаренность, то следует иметь в виду, что каждая ошибка Демьяна

[91] Дем'ян Бєдний (справжнє ім'я — Юхим Олексійович Придворов; 1883–1945) — російський радянський письменник, поет, публіцист і громадський діяч. Член РСДРП(б) з 1912 року.

Бедного, каждый его перегиб, множится на его авторитетность, на тот большой резонанс и на то гулкое эхо, которое вокруг его голоса раздается.

В клубе им. Ильича, при заводе «Красный Богатырь», 5 апреля просматривало «Землю» тысяча человек рабочих. Перед просмотром выступил Демьян Бедный. «Неискушенный зритель» был подвергнут предварительному искусу. И непосредственно после Демьяна вышел на трибуну председатель Главискусства Феликс Кон и говорил о достоинствах «Земли», то это имело целью, по его собственному заявлению, лишь нейтрализацию выступления Демьяна Бедного. Ф. Кон призывал рабочих быть в своих суждениях объективными.

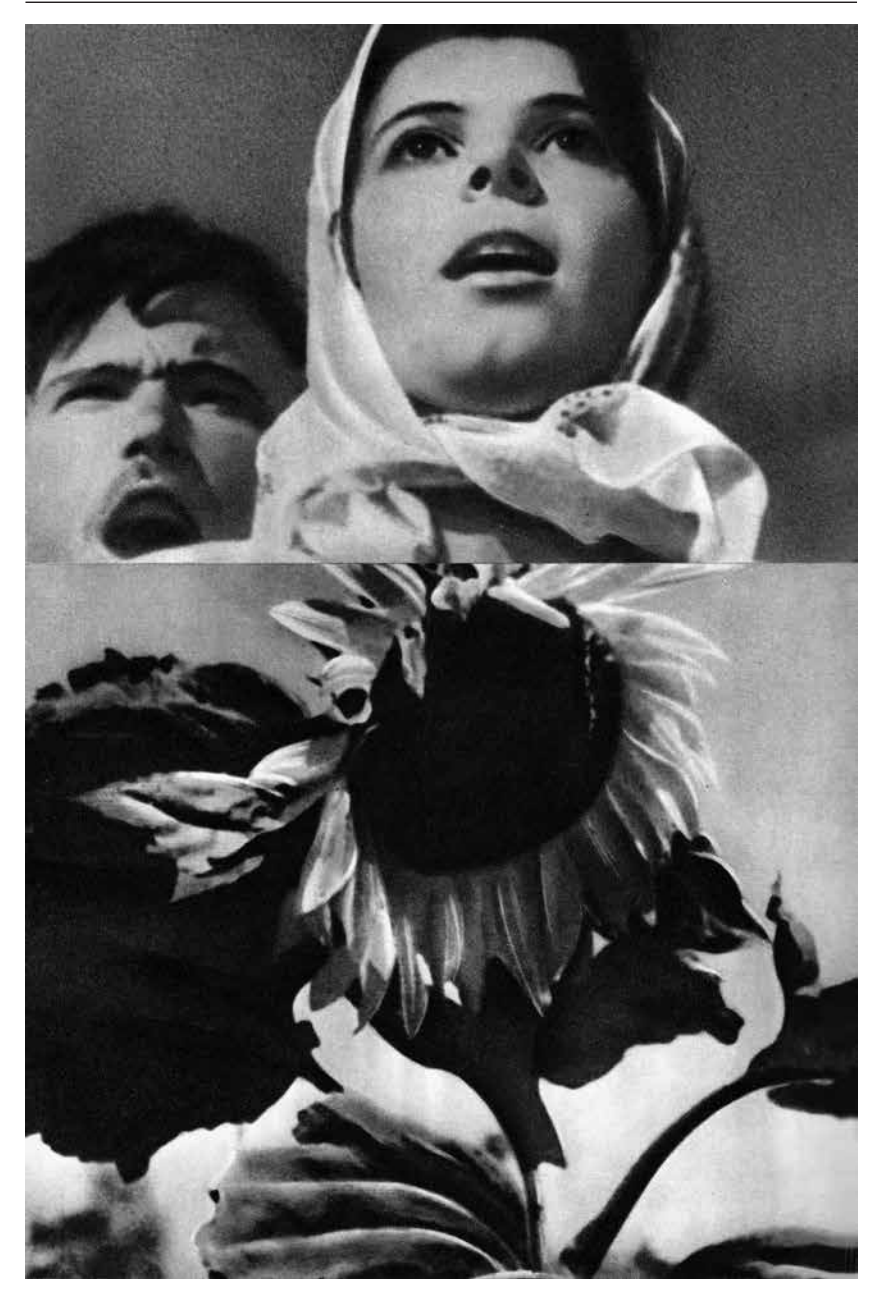
В основном споры разгорались вокруг показа классовой борьбы в деревне. Некоторые рабочие, как например т. Козлов-Майский, Шпиц, Бобков, — находили, что элементы биологические довлеют над социальным содержанием, что арбузы и яблочки заслоняют вопросы классовой борьбы. Иные, и их было большинство, целиком стали на точку зрения Феликса Кона. «Земля» — значительное художественное произведение, которое только выиграет от тех купюр, которые утверждены Главискусством.

Они даже находили, что в картине классовая борьба показана достаточно четко. Поступки действующих лиц определяют их классовую принадлежность и совсем не обязательно, чтобы кулак непременно был «пузатым, с выпученными глазами». Хорошо сказал рабочий Гольбен, что деревня, ее жизнь показаны во всей их широте и что сложнейшие вопросы классового расслоения села и индустриализации сельского хозяйства даны не «парадно», не по «агитке», а просто и будничнo.

В результате трехчасового спора рабочие «Красного Богатыря» приняли резолюцию, в которой они одобряют решение Главискусства (разрешение картины по 1-й категории с купюрами) и просят Главискусство принять к сведению все, что о «Земле» сказали рабочие.

В. А. Гранка

Литературная газета. 1930. №14(51). 7 апреля. С. 4.



О картине Довженко «Земля»

Миллионы читателей привыкли с большим вниманием относиться к творчеству пролетарского писателя Демьяна Бедного. Нет ни одной области, ни одного боевого участка, где бы не звучал его голос.

Именно потому, что миллионы привыкли верить Демьяну, оценка им того или иного факта приобретает большое значение. Не считаться с ней нельзя, но нельзя также пройти мимо того неправильного, что есть в оценке Демьяна, ибо ошибка его (а от ошибок не гарантирован никто) носит также общественный характер.

В данном случае Демьян Бедный допустил, с нашей точки зрения, ошибку в оценке фильмы украинского режиссера Довженко «Земля».

На собрании в Ассоциации работников революционной кинематографии и до него на одном из первых просмотров «Земли» в украинском представительстве мы указывали Довженко на ошибки его картины. Мы предлагали ему выбросить из картины и мечущуюся в половом экстазе голую женщину, и попика, добивающегося истины, и надуманную и фальшивую «историю» с трактором.

Однако, в этих ли ошибках дело, не являются ли эти отдельные ошибки производными от основного крупнейшего дефекта, отдаляющего от нас блестящую по мастерству картину Довженко?

Да! Дело обстоит именно так!

Основной грех картины Довженко заключается в том, что мотивы биологические подчас затемняют у него вопросы классовой борьбы.

Навязчивая идея плодородия, тучности и обилия земли проходит через всю картину и смазывает те социальные столкновения, которые показывает Довженко и для показа которых и создана картина.

В самом деле, ведь когда в момент похорон мать убитого Василия начинает рожать другого сына, — не примиряет ли это зрителя с мыслью о смерти убитого кулаками колхозника? Не сушит разве солнце в конце картины слезы дождя на символических яблоках, разве не так же ядрены кавуны и дыни на бахче, разве не так же сладко целуется невеста убитого с другим парнем? Нет, так же! Все цветет по-прежнему, и подсолнухи ласково кивают вслед гробу с убитым Василем.

Все пройдет, все переменится, вечны лишь одни законы биологии, и они — главное — вот к какому выводу, может быть и невольно для себя, приходит в картине Довженко. Поняв эту основную ошибку, легко понять и все остальное. Плохой философ Довженко играет злую шутку с прекрасным художником Довженко и буквально портит ему картину.

Голая женщина, сцена с трактором, попик, — все это, прежде всего, антихудожественно и фальшиво. Все эти места идут вразрез с суровой реалистической манерой художника, ибо привнесены в его творчество искусственно от наивной и примитивной натурфилософии. Ложная идея жестоко мстит за себя, она прорывает художественную ткань произведения, и произведение предстает перед зрителем с зияющими дырами и провалами.

Однако, значит ли все вышеизложенное, что картина «Земля» «контрреволюционно-похабная», как пишет Демьян?

Значит ли это, что в конце фильмы «кулак торжествует, победно рыча» и что «режиссер обнаружил свои кулацкие симпатии»? Только в состоянии сильного раздражении можно написать такие явно несправедливые вещи.

«Земля», несмотря на все свои недостатки, безусловно революционная картина. В ней мастерски, что признает и Демьян, показал участок классовой борьбы в деревне и действующие лица этой борьбы. Можно упрекать Довженко за надуманный «трюк» с трактором, но нельзя, как это сделал Демьян утверждать, что трактор показан жалким, а волы мощными и непобедимыми. Ведь это правда! Трактор работает в поле, трактор в картине Довженко наглядно доказывает, что он сильнее волов, сильнее лошадей.

Можно упрекать Довженко в том, что он вывел попа не врагом, хитрым и ловким, как это есть на самом деле, а ищущим «истины» хлюпиком, но нельзя же не увидеть за этим хлюпиком мужика, сурово отгоняющего попа от дверей — «Бога нема и вас нема».

Нельзя забыть замечательного места, когда отец Василя просит хоронить сына «без попів и без дьяків, а чтобы пели новые песни про новую жизнь».

Можно упрекать Довженко в чем угодно, но нельзя же, как это делает Демьян, взваливать на него напраслину, заявляя, что

«А убийца — кулак, потревоженный малость,
Возбуждает к себе, — вы подумайте! — жалость!
Он терзается, бедный кулак! Он терзается!
Он совестью, бедный кулак, угрызается!»

Это ведь совершенно неверно, — кулак не «угрызается», кулака мучает его ничтожество, бесплодность его убийства, его бессилие обратить на себя хотя бы внимание толпы, слушающей коммунистическую речь. Бьется головой о землю кулак, потому что видит, что даже убитый Василь ведет за собой «голоту» и никогда не сможет повести ее он, Фома.

Не торжество кулака, а торжество «голоты» утверждает картина Довженко, и это вот торжество и ликование показывает Довженко в своем Василе, танцующем в одиночестве среди ночи бурного гопака. И Демьян тут напрасно смеется, — подлинный революционный пафос руководил необычайно эмоционально насыщенным и темпераментным творчеством Довженко.

По всем этим вопросам можно спорить, различные оценки одного и того же произведения — явление распространенное. Но при всяком разборе художественного произведения обязанность критика-коммуниста учитывать, о ком пишешь, с кем ты имеешь дело. Если это враг, — его надо разоблачать беспощадно, если это друг или попутчик, — ошибки его нужно вскрывать для того, чтобы помочь их исправить, критиковать товарищески, как это предлагает резолюция ЦК.

Довженко уже зарекомендовал себя как революционный режиссер. Его прекрасное произведение «Арсенал» сыграло немалую роль в борьбе с украинским шовинизмом и заслужило справедливую ненависть украинских националистов, интеллигентов ефремовского толка. Довженко — крестьянин-бедняк, лишь после революции выучившийся читать, гражданскую войну он провел бойцом в Красной армии.

Можно ли так писать о Довженко, как это сделал Демьян Бедный?

Недостатки Довженко кроются в том, что он не овладел еще пролетарским мировоззрением. Задача наша,

коммунистов — художников и критиков, помочь ему стать на позицию пролетариата, дружески исправляя его ошибки.

Помощь ли это со стороны Демьяна Бедного, исправление ли это ошибок?

Нет, это уничтожение художника, это третирование его, отталкивание его от нас.

За годы революции вышло великое множество бездарных, пошлых и прямо враждебных картин, всяческие «Хромые барины», «Веселые канарейки», «Медвежьи свадьбы», «Белые орлы», «Ледяные дома», «Темные царства», «Аммоки» и т. д., и т. п. О них и об их режиссерах Демьян никогда ничего не писал: на одного из немногих, по-настоящему близкого нам режиссера он обрушился несправедливо, зло и очень раздраженно.

Это — бесспорная ошибка Демьяна Бедного.

В. Киршон[92]***, А. Фадеев***[93]***, В. Сутырин***[94]

Правда. 1930. №98(4543). 9 апреля. С. 6.

«Земля» Довженко

Не подлежит сомнению, что А. Довженко является крупным мастером советского кино. Его фильмы «Звенигора», «Арсенал», «Земля» являются выдающимися произведениями, привлекающими внимание всех заинтересованных в развитии кино как искусства.

Эта общая оценка художника не должна заслонять перед нами опасностей на пути его художественного развития, мешающих Довженко стать мастером подлинно пролетарских кинопроизведений, способных обслуживать рабочие и крестьянские массы. Такого рода опасности в творчестве Довженко конечно не случайны, ибо они вытекают из социальной природы самого художника, его мировоззрения, его мироощущения. Довженко — не пролетарский художник. Он является представителем лучшей части попутчиков

[92] Володимир Михайлович Киршон (1902–1938) — російський радянський драматург.

[93] Олександр Олександрович Фадєєв (партійний псевдонім — Булига; 1901–1956) — російський радянський письменник і громадський діяч.

[94] Володимир Андрійович Сутирін (1902–1985) — російський радянський письменник, сценарист, кінодраматург, літературний критик.

революции, которые по выражению Ф. Кона «идут к нам, но еще не вполне наши».

«Земля» как нельзя более иллюстрирует это положение. Картина эта противоречива по самому своему существу и содержит в себе элементы, то приближающие художника к пониманию революционных процессов, происходящих в нашей деревне, то значительно отдаляющие его от этого понимания и перебрасывающие о лагерь мелкобуржуазного эстетства.

Это явление вполне закономерно, ибо в том и заключается социальное нутро попутчика, что с одной стороны он субъективно тянется в сторону пролетариата, с другой — над ним еще довлеют внутренние силы социальных мотивов его творчества, которые сближаются с мелкой буржуазией. Задачей партии в искусстве и является освобождение таких слоев попутчиков из сферы влияний мелкобуржуазного эстетства и переключение их на обслуживание широких масс пролетариата и крестьянства, помощь процессу отталкивания такого рода художников от лагеря мелкобуржуазного искусства и приближения их к искусству пролетарскому.

«Земля» с этой точки зрения является, по нашему мнению, переломной картиной в смысле подхода Довженко к социальной тематике, актуальной для нашей социалистической стройки.

А. Довженко поставил правильную задачу — показать социальный переплет деревни нынешнего периода со всеми противоречиями, имеющимися там. Но он этой проблемы не сумел политически правильно разрешить и в процессе своей работы далеко ушел от основного социального задания: сделать фильму насыщенной пафосом борьбы социализма с капитализмом в деревне.

Нет надобности доказывать всю высокую художественную значимость «Земли», отмеченную многими товарищами. Картина в этом отношении может смело соперничать с лучшими образцами киноискусства у нас и за границей. Все же необходимо отметить еще одну положительную художественную сторону картины. Она разрешает до некоторой степени задачи единства высокой художественности с внешним понятным массовому зрителю оформлением. Именно потому, что образы в этой картине предельно выразительны и художественны, они становятся понятными. В этом

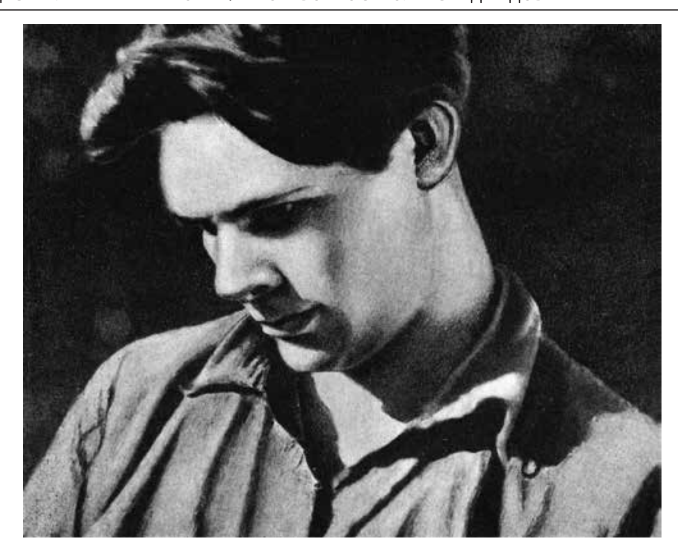
отношении картина «Земля» далеко отходит от формалистских штампов, «мелькания кадров, долженствующих показать якобы диалектичность» произведения.

Переходя к содержанию картины «Земля», нужно отметить, что у последней проявляется противоречие между высокой художественной формой и убожеством социальной трактовки содержания. Довженко, несмотря на то, что он взял сложнейшие вопросы классовой борьбы в деревне, не сумел их политически осознать и развернуть на экране так, чтобы они дали социальную характеристику деревни эпохи коллективизации, ликвидации кулака как класса. Благодаря увлечению другими явлениями чисто биологического свойства, Довженко дошел даже до извращения социальной перспективы классовой борьбы в деревне.

Центральным моментом с этой точки зрения являются две фигуры, показанные в «Земле» — кулак и поп. Кулака Довженко нам показал в виде исступленного, неврастенического, окончательно обезоруженного персонажа, с которым уже не приходится бороться, а просто нужно вычеркнуть его из списка активных социальных сил в деревне. Это ли соответствует действительности и это ли есть правильная перспектива? Кулак в настоящее время довольно живучая и цепкая фигура, хватающаяся за всякие возможности в борьбе со своим врагом-бедняком, объединенным в коллектив. Кулак далеко еще не сдал своих позиций. Мы пока еще не имеем ослабления классовой борьбы в деревне, а наоборот, ее разгар. Кулак еще показывает свои клыки, рано петь ему отходную.

Показ такого кулака, как в «Земле», только может обезоружить социальную активность бедняцких слоев нашего села. Такая трактовка кулака ведет к искажению социальной перспективы. Правильно указывали некоторые рабочие, что кулак как будто «кается» в убийстве Василя. Поэтому можно сказать, что фигура кулака у Довженко значительно извращена. А ведь это ось картины.

То же относится и к попу, который по Довженко ничего больше не находит в своей жизни, как только «поиски истины». Как будто церковь уже сложила свое оружие борьбы с атеизмом, с растущей культурой.



Показ прогрессивных сил деревни — ячейка, совет, также далеко неудовлетворителен. Ячейка не активна. Не видно подлинного большевистского реагирования на происки кулачества со стороны партии, комсомола и бедноты. Речи на похоронах и надписей еще Далеко недостаточно для характеристики революционного боевизма лучших сил деревни. После убийства Василя все как-то опускают руки, беспомощно мечутся и впадают в какой-то лиризм.

Также извращена перспектива борьбы нового со старым. Сам по себе трактор, да еще такой немощный, замухрышка, не является достаточным показателем социалистического строительства в деревне.

Трактор, как и всякая машина, техническое орудие в руках одного класса — капиталистов, является средством кабалы и эксплуатации. В руках другого класса — пролетариата — становится рычагом строительства новой жизни в интересах масс.

А у Довженко не показано, как трактор в руках бедноты становится такого рода орудием. Хватило же у нашего мастера художественно-эмоциональной силы, чтобы нарисовать символ украинской деревенской старины (волы) с такой яркостью, величественностью, которые вызывают восхищение этим образом. В свете этих кадров, трактор бледен, немощен и серьезной революции неспособен делать. Такая художественная пропорция не может дать зарядку деревенского зрителя в нужном нам направлении. Наоборот. Мы имеем здесь у Довженко подлинную Идеализацию старины, увлечение показом старого, в ущерб новому, опоэтизирование «волов» вместо показа социально-экономической революции в деревне.

Не имея возможности подробно остановиться на этой стороне, мы должны подчеркнуть, что показ деревни нынешнего периода Довженко не удался, что благодаря эстетским увлечениям автора картины, не диалектическому проникновению в понимание деревенской действительности, А. Довженко в значительной степени извратил в своей картине эту действительность, не дал правильной социальной перспективы классовой борьбы в деревне. Это органический порок «Земли».

Наряду с этим правы товарищи, отмечающие, что центром тяжести всей картины является биология, а не социология. Да и сам

Довженко этого не отрицает. Но как видно из его выступлений, он считает это вполне законным.

Нельзя отрицать возможность показа в искусстве явлений биологического порядка. Не в этом дело. А неправильно делать акцент на биологию в картине, призванной показать социальный переплет в нашей деревне. Биологический момент, если исходить из правильной установки, должен быть окрашен в яркие социальные цвета, должен концентрировать внимание зрителя именно на социальных моментах, важнейших для всякого марксиста. У Довженко же мы как раз этого не находим. У него биология превалирует не только количественно, но и качественно (сцены ночи в деревне, показ мятущейся голой женщины, концовка и т. д.). Биология у Довженко внесоциальна или «беспартийна», по мнению тов. Демьяна Бедного. Она переключает эмоции зрителя в эту сторону, отвлекает его от классовой борьбы, к любовному отдохновению. Это второй порок картины, мешающий ей стать острым социальным фактором в искусстве.

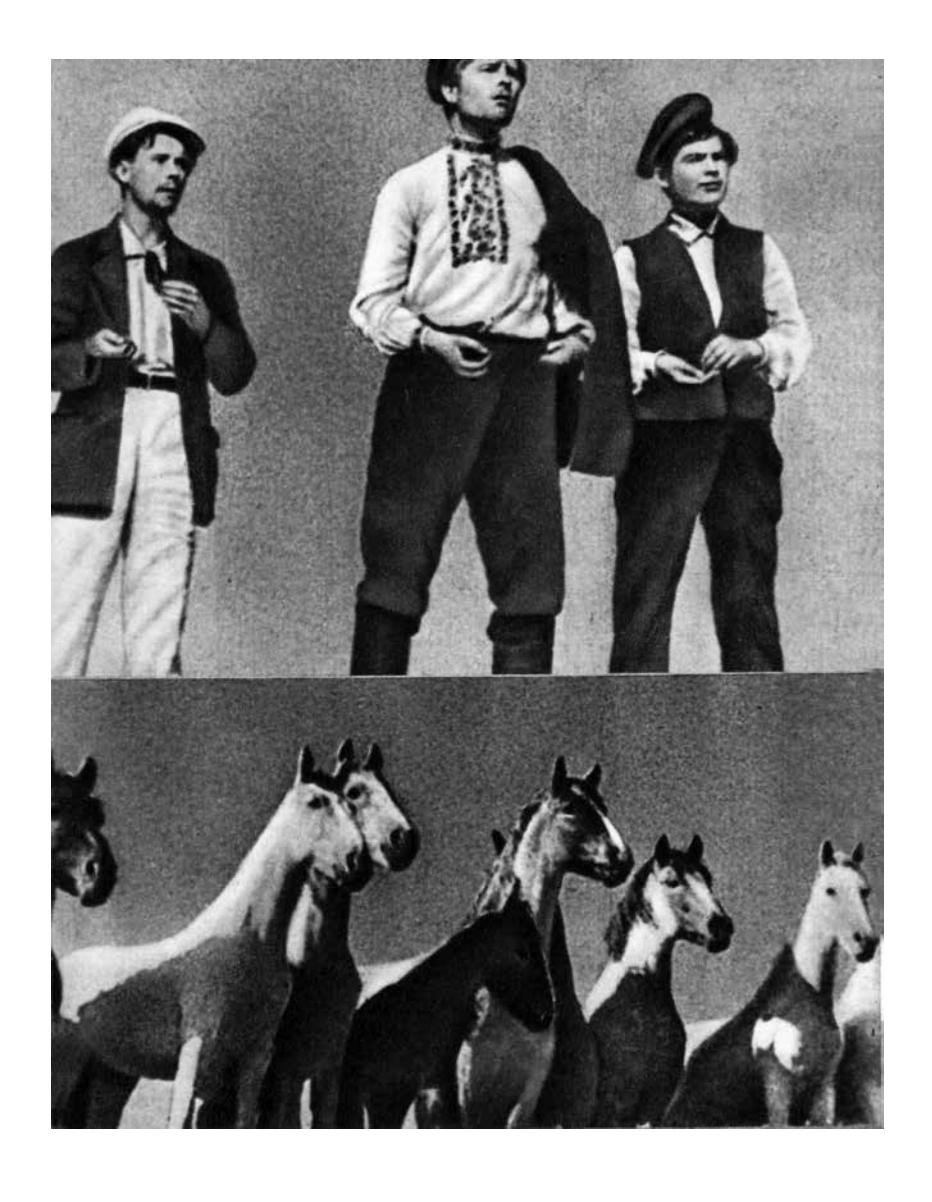
Картина показывает биологические процессы во внеклассовой, внесоциальной трактовке, превращает их в «вечные» категории (любовь, плодоносность земли и т.п.) и этим выхолащивает социальное нутро произведения. Не станем повторять того, что в картине масса лишних, ненужных и даже вредных мест.

Заканчивая, мы считаем необходимым сказать, что все недочеты картины не являются случайными и вытекают из своеобразных черт творчества художника. «Земля», являясь высокохудожественным произведением, в политическом отношении беспомощна и серьезного политико-воспитательного значения для деревенского зрителя не будет иметь.

Ценя высокое мастерство Довженко, мы должны всячески содействовать ему отрешиться от ошибок, которые, по нашему мнению, вполне преодолимы, и выйти на широкий путь подлинного революционного искусства, служащего широчайшим массам рабочих и крестьян.

[Ред. ст.]

Кино и жизнь. 1930. №12. 21 апереля. С. 5–6.



Дискуссия о «Земле»

Фильма «Земля» вызвала большие споры в среде рабочего зрителя, а также работников нашей кинематографии.

Споры эти приняли довольно острый характер. С этой точки зрения огромный интерес представляют печатаемые ниже мнения ряда товарищей о картине «Земля».

Редакция

Феликс Кон Начальник Главискусства

Попутчиков я делю на две категории. Первая — идущие с нами, чтобы нас использовать. С такими Главискусство будет бороться до конца. Вторые — честно и искренне желающие стать нашими, но еще не вполне наши. На них мы должны влиять, сближать их с нами, но отнюдь не отталкивать.

Довженко принадлежит ко второй категории попутчиков.

Есть вещи, вызывающие недовольство в картине «Земля». Старик Некрасов говорил: когда «Буря рвет и мачту клонит», «Не время в шахматы играть и песни милой воспевать».

Этого-то не уловил Довженко. В деревне происходит обостренная и все более и более обостряющаяся классовая борьба. В данный момент она должна превалировать над всем. Между тем, Довженко только вплетает классовую борьбу, давая картину, где на первом плане не социальное, а биологическое начало.

Из этого отнюдь не следует, что классовая борьба в «Земле» отсутствует, и ни на чем не основано обвинение картины в кулацком уклоне. Наоборот, убийство Василя, активного деятеля коллективизации, сплачивает крестьян вокруг ячейки и изолирует кулака.

Правда, в картине нет обычного шаблона расправы с кулаком, но зато есть нечто большее — сплочение села для дальнейшего строительства социализма. Это четко и выпукло представлено на похоронах Василя, когда представитель ячейки прощается от имени ячейки и от имени всего села с телом убитого.

В художественном отношении картина прекрасна. В ней есть и недостатки, исправимые и неисправимые, но огромной ценности этой картины нельзя отрицать. В заключение хочу добавить одно. Если Довженко и другие кинорежиссеры работали бы в большем

контакте с Главискусством, их можно было бы направить на правильный путь; исправление же картины, уже изготовленной, в основной ее установке изменено быть не может.

Исправления, внесенные в картину Главреперткомом утвержденные Главискусством, сделаны до появления фельетона Демьяна Бедного. Они носят двойной характер. Основные вырезки сделаны для того, чтобы по возможности ослабить в картине биологический элемент. Таковы — устранение из картины кадров с голой женщиной и вырезка последнего кадра, когда эта женщина, возлюбленная убитого, вновь появляется на экране, но уже с другим парнем. Другие исправления носят эстетический характер. Например, чересчур подчеркнутая сцена со своеобразным пуском остановившегося трактора. Некоторые кадры просто сокращены для того, чтобы после сокращения кадры, относящиеся к классовой борьбе, выступили на первый план и заняли бы в картине большее место.

Демьян Бедный

Кинокартина «Земля» представлена широкому общественному просмотру с устранением из нее тех «пересолов», которые были отмечены в моем фельетоне «Философы». Операция «чистки» картины пошла даже дальше, чем я мог ожидать. Стало быть, повторять о недостатках картины то, что мною уже сказано и принято кем следует во внимание, теперь нет нужды.

Спор был вокруг картины горячий. И это не плохо. Будет плохо, если работники кинематографии не отнесутся с надлежащей серьезностью к тому уроку, показательному уроку, какой им преподан случаем, рискованным оформлением «Земли».

Незачем истекать словесами и изворачиваться там, где надо прямо сказать: вопрос идет о главном, о коренном; о взаимоотношении того, как — технически — картина показывается, с тем, что — идеологически — показывается. Это вопрос, который касается не только киноискусства, а всего искусства.

Достаточно присмотреться к тем боям, которые идут на литературном фронте вокруг этого вопроса, чтобы понять ту остроту споров, которую вызвала кинокартина «Земля».

Это старый спор — о взаимоотношении что и как. И спор тем острее, чем художественно талантливее, выразительнее то произведение, которое дает повод к не первой и не последней вспышке споров на основную тему в искусстве.

Споры эти в настоящее время, в советской стране, заостряются на теме о пролетарском искусстве с революционной целеустремленностью (тенденция). Один мой зарапортовавшийся оппонент, защищая картину «Земля», так и брякнул: «рабочим надоели агитки!».

Скверные агитки, фальшивые агитки, бесталанные агитки, нехудожественные агитки, халтурные агитки могли надоесть, сказал бы я. Но мы бьемся за подлинно-революционные и высокохудожественные агитки.

Агитировать — значит возбуждать, поднимать, вдохновлять, заражать, концентрировать в известном направлении ум, волю и чувства. Чьи?

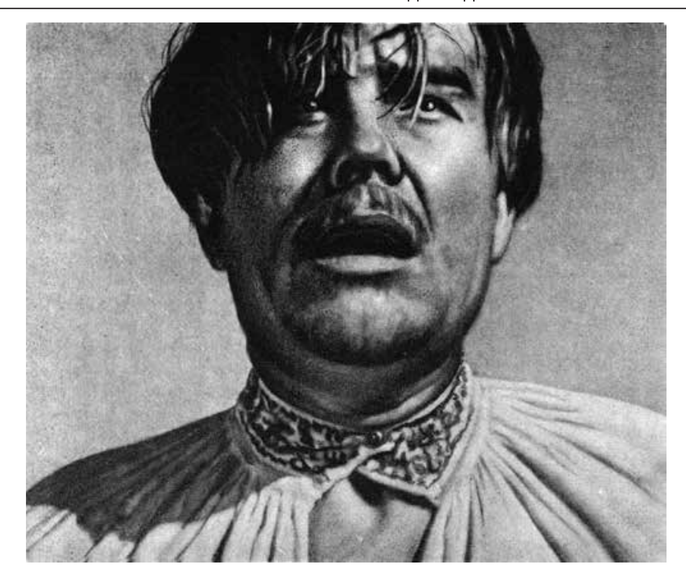
Пролетарских масс. Что может так агитировать? Пролетарское искусство. Посредством чего?

Посредством образов, близких пролетариату и понятных ему. Широчайшим, то бишь, массам.

Все, что «закручено-перекручено», то от лукавого. Простота и понятность прежде всего. Иначе будет так, как на одном заводе во время просмотра не урезанной «Земли»: самые «закрученные» места вызывали издевательский хохот.

«Не доходят до зрителя», оправдываются тонкие спецы. А в этом «не доходят» и есть весь приговор: незачем, стало быть, и город городить. Нужно, чтоб дошло! И чтоб дошло то, что нужно!

И вот последнему подчеркнутому мною условию картина «Земля» ни в какой мере не удовлетворяет. В этом вся загвоздка. И урок.



Б. С. Ольховый[95] «Молодая Гвардия» и «Литературная газета»

«Земля» ставит во весь рост чрезвычайно важный для кинематографии вопрос о создании новой, предельно-выразительной и емкой формы киноязыка. В картине материал подается синтезировано, вопреки бытовизму. Отсюда некоторая усложненность киноязыка и ряд недоразумений.

Те, кто недоумевает, почему возлюбленная Василя не на похоронах — рассматривают ее сцены лишь в бытовом разрезе. То же относительно танца Василя. Это не просто «парень расплясался» — это буйная радость победившей новой жизни.

Неверно, что картина построена на биологических, а не на социальных процессах. Все биологические моменты в ней полностью подчинены социальному содержанию. Если картину и можно в чем-либо обвинить, то это в недостаточной философской четкости, но отнюдь не бесклассовости.

Автор, если и не пролетарский художник, то очень близкий нам попутчик. Лучшее тому доказательство — четкое противопоставление быкам — индустриализации сельского хозяйства, показ которого многие не хотят замечать. Этот показ разрешен опять-таки не в бытовом плане, а синтетически.

Ни мистики, ни эротики в «Земле» конечно нет. Нужно специально искать эротику для того, чтобы ее увидеть.

В целом — «Земля» произведение глубоко национальное по форме, но отнюдь не националистически-тенденциозное, как это отмечалось некоторыми товарищами.

«Землю» следует пустить на деревенский экран, не пугаясь недостаточной ее популярности. Картина знаменует рост советской кинематографии, но ведь растет же и кинозритель и если не сегодня, то завтра потребует «кинокниги», а не «букваря». Книги, которую захочется перечитывать по нескольку раз.

Жестокие споры вокруг картины нужны. Они помогут довести картину до зрителя. Но конечно, нельзя спорить так, как это делает

[95] Борис Семенович Ольховий (1898–1937) — радянський партійний функціонер, журналіст, літературний критик. З березня 1928 по січень 1930 заступник завідуючого Відділом агітації, пропаганди та друку ЦК ВКП. Наприкінці 1929 — початку 1930 головний ред. журн. «Молода гвардія». З квітня 1930 протягом півроку був головним ред. «Літературної газети».

Демьян Бедный в своем первом фельетоне. Второй же его фельетон я рассматриваю, как попытку поправиться. Сказать о картине: «промах был», это совсем другое, чем сказать о ней: «картина кулацкая».

Р. А. Кедрова Генеральный секретарь ЦС ОДСК

Чем выше произведение в отношении художественном, тем оно сильнее впечатляет зрителя.

«Земля» технически сделана блестяще. Но ряд мест этой картины просто непонятен и дает повод к разноречивому пониманию замысла автора. Так например, зритель не понимает поведения кулака — что это: раскаяние или ярость? Не показано развернутой классовой борьбы в деревне.

Основными идеологическими пороками «Земли» являются: 1) недооценка наших классовых врагов — кулака и попа, не возбуждающих в зрителе классовой ненависти и показанных уже обессиленными, 2) по мысли автора началом всех начал являются биологические, а не социальные процессы. Что бы ни происходило на земле, все равно земля останется плодородной и тучной и никакие классовые бои не могут помешать людям рождаться, умирать, любить и наслаждаться дарами земли.

В картине есть элементы нездоровой эротики, а такие места, как «ночные парочки» и сцена пуска трактора просто порнографичны. Ни сюжетно, ни художественно не оправданы кадры с обнаженной женщиной.

Картина безусловно непригодна для деревенского экрана. Картина не мобилизует массового зрителя к дальнейшим классовым боям и затушевывает основные политические задачи. Поэтому «Земля» не наша картина.

П. А. Бляхин Киносекция Главреперткома

Основной идеологический порок картины — превалирование биологических мотивировок над социальными. Плодородие земли, обилие и пышность ее даров воспринимаются зрителем не как богатство земли, а как богатство села. Отдельные моменты, где биологическое начало особенно подчеркнуто, следующие: 1) смерть

старика, 2) роды, 3) «ночь любви», 4) обнаженная женщина — («бунт плоти»), 5) заключительный «поцелуй в диафрагму».

Вторым идеологическим недостатком картины я считаю отсутствие классовых и экономических характеристик действующих лиц. Классовая борьба на селе в картине показана, но не видно, какие экономические корни ее определяют.

И, наконец, третий порок — это искажение лица классового врага. Фигуры кулака и попа снижены, недооценены и показаны уже побежденными, что вызывает в зрителе в корне неверное представление о враге и демобилизует массы в борьбе с классовым врагом.

Плохо, что в картине не все понятно. Не все доходит до зрителя, так, как того хотел бы автор. «Ночь любви», например, воспринимается массовым зрителем сатирически. Вследствие этого и сцена убийства не доходит. Оттого что кадры с голой женщиной не увязаны сюжетно и строятся лишь на чисто биологических мотивировках, они непонятны, вызывают смех и снижают прекрасную сцену похорон. Не понимая замысла автора, зритель продумывает за него мотивировку, дорабатывает автора и отвлекается от основного социального стержня картины. Отсюда нейтрализация революционизирующего значения сцены похорон. Тут формально-художественный недостаток превращается уже в порок идеологический.

Равным образом не совсем ясны сцены драки отца с сыном и кадры с «взалкавшим истины» попом.

Отмечая все эти недостатки, не следует упускать значительных достоинств картины. Необычайная красочность, эмоциональная насыщенность каждого кадра, четкость ритмического рисунка и выразительность образов выдвигает «Землю» в ряды лучших произведений советской кинематографии.

При всех своих недочетах «Земля» все таки, — а в особенности теперь, когда Главрепертком сделал купюры, (в сценах с голой женщиной и еще в нескольких местах, затрудняющих восприятие картины), — целиком работает на нас и смело может быть допущена на деревенский экран.

Следует подчеркнуть, что Довженко удалось показать обнаженную женщину так, что эти сцены никаких эмоций

сексуально-эротического характера у зрителя не вызывают и они вырезаются только потому, что не оправданы сюжетно и заслоняют социальное содержание фильмы.

В заключение, пожелание автору. Хочется, чтобы Довженко учел ошибки «Земли» и взял твердую установку на простоту и полную доходчивость. «Землей» он доказал, что может работать на массу. В следующей своей картине он должен полностью разрешить эту задачу.

Д. Заславский

Картина открывается символической смертью кроткого и мудрого старца неизвестного классового происхождения. Он так хорошо и кротко помирает среди тихой и кроткой природы, что нельзя даже сказать о нем: «умер», А надо сказать «преставился». Заканчивается фильма столь же символической картиной удивительных и превосходных арбузов, о которых тоже неизвестно, на каком огороде они выросли: на колхозном или единоличном. Между этой великолепной по выполнению символикой тихого, мудрого и щедрого в своей производительности беспартийного мира разыгрывается эпизод классовых страстей. Люди положительно портят всеблагую мудрость анонимного творца кроткой природы, К счастью все проходит, река жизни течет, не останавливаясь, и под кротким небом снова расцветает умилительная жизнь. Кто-то сказал, будто Довженко это украинский псевдоним Рабиндраната Тагора. Это совершение неверно. Зачем ездить в далекую Индию? Картину написал украинский философ Григорий Сковорода, человек умилительной жизни и христианского благочестия.

Среди взрыва классовых страстей автор совсем не бесстрастен. Его симпатии совершенно явно на стороне тракториста Василия. Он относится к колхозу с сердечной теплотой. Он, впрочем, и к другим относится теплым чувствами: к попу, например. Таких хороших умилительных попиков любил изображать во время он Потапенко, а в живописи Пимоненко. Даже в кулаке убийце, и в нем кино-Сковорода открыл черты совестливости. Как не похож попик Довженко на петлюровских попов-бандитов, которых мы знаем по процессу СВУ.

Сердечная теплота проникает во все кадры картины. Автор с любовной, теплой усмешкой наблюдает со стороны то, что происходит в современной деревне. Его симпатии несомненно, повторяем, на стороне колхозников. Но жестокий, еще домарксов закон всякой подлинной борьбы требует: будь горяч или холоден. Теплоте, как известно, грозит изблевание. А «Земля» отражает не только личную тепловатость ее автора. Тепленькое отношение к классовой борьбе становится линией в литературе и искусстве. Где-то неподалеку с этой линии расположились и писатели и идеологи киевского «неоклассицизма», о которых поневоле вспоминаешь, когда любуешься эллинским восприятием украинской действительности в кинофильме «Земля».

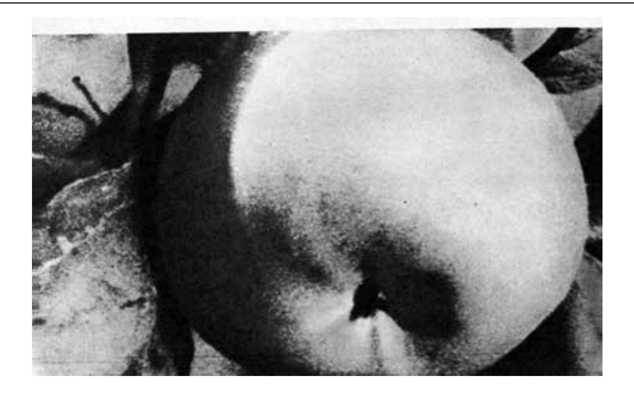
А. Д. Мокеев упр. внеплановой инспекцией НКРКИ РСФСР

«Земля» бесспорно принадлежит к числу высокохудожественных картин. Жаль только, что отдельные места, такие, как сцена у остановившегося трактора, парни с девушками ночью и голая женщина в последней части, снижают художественный уровень картины в целом.

Плохо, что будучи художественной по форме, «Земля» во многом крестьянами останется непонятой. Это еще одна крестьянская картина о крестьянах, и не для крестьян.

В основном эта картина политически выдержана, значительных идеологических пороков я в ней не усматриваю, хотя момент коллективизации села освещен не достаточно полно, схематично и как-то поверхность Прекрасно показано разворошенное появлением трактом село. Хороши сцены зерновой и хлебной фабрики. Это показывает, что автор чувствует и умеет работать с новым, нашим, советским материалом. Выразительно сильно показана бессильная ярость кулака, мечущегося по полям.

Очень жаль, что отдельные неудачные места (их три пуск трактора, ночь и голая женщина) портят картину. Если их вырезать — «Землю» безусловно можно будет пустить на деревенский экран.







Н. М. Яковлев ЗИФ

Тема картины — вне времени: Земля, земля с большой буквы, земля не в экономическом, а в пантеистическом ее понимании. Действующие лица в картине — это не тракторист Василь, не кулак и не поп, а люди вообще и каждый из них — Человек с большой буквы. И действуют герои картины не столько по мотивам социально-политического порядка, сколько под действием вечных законов: Жизни, Смерти и торжествующего в любом кадре картины — в планах, дынях, в дожде, человеческом теле — Плодородия.

В свете философской концепции Довженко кажутся непонятными эти люди, борющиеся и умирающие в рассвете сил, но и это не беда с точки зрения вечных законов Земли. Умирает один, рождается другой, недаром похороны Василя перебиты сценами с роженицей. Одни умирают, другие рождаются — в этом смысл жизни в этом ответ на мучительный вопрос сельского попа, зачем же истина.

Истина в вечном плодородии земли, в этом обильном дожде, который оплодотворяет почву, питает ее плоды. Законы биологии выше всех других законов — это основная мысль, пронизывающая всю картину. Только с этой точки зрения понятна исступленная трагедия невесты Василя, плотская трагедия самки, лишенной самца, ярко выраженная в сцене с обнаженной женщиной. Эту же пантеистическую идею картины подчеркивает и концовка — поцелуй в диафрагму — непонятная с точки зрения сюжета картины, но вскрывающая вредную философию этого талантливого произведения Довженко.

В полном соответствии с пантеистической идеей картины Довженко находится ее стиль — замедленный и монументальный. Почти вся картина сделана крупными планами, причем композиция большинства кадров свидетельствует о том, что Довженко большой и настоящий художник.

Киноязык Довженко выразителен предельно, и «Земля» с точки зрения формального мастерства ставит Довженко в первую шеренгу советских кинорежиссеров. Но блестящее мастерство Довженко не должно мешать нам вскрыть его идеологические провалы. Он должен их преодолеть если хочет остаться большим, настоящим художником нашей большой, настоящей эпохи.

«Земля» на «Красном богатыре»

Диспут в клубе им. Ильича при заводе «Красный Богатырь» открыл начальник Главискусства т. Феликс Кон, который сообщил решение Главреперткома о картине.

Интересны реплики, раздававшиеся в зале во время просмотра. На трибуне человек иногда чувствует себя связанным вниманием тысячи слушателей и говорит, главным образом то, что они думают. Восклицания же, смех, возгласы с места в темном зрительном зале говорят о том, что чувствует зритель. Хохот, усмешки, неодобрительные восклицания сопровождали кадры с обнаженной женщиной.

— Ишь ее как прорвало!

— Не поймешь, почему разделась!

— Шла бы лучше на похороны!

Сильно критиковали режиссера «Земли». Довженко хочет заставить биологические функции служить социальной целеустремленности.

И получается, что биологические мотивировки покрыто социальную зарядку картины; вопросы классовой борьбы, развернутые в «Земле», до зрителя не дошли.

Вот что говорит рабочий Сазонов: Не наша эта картина. Чувствуется вот, что были у автора хорошие намерения — показать нам деревню такой, какая она есть в период реконструкции, но показал он ее не с пролетарской точки зрения.

Гольбен — другой рабочий, нашел, что для деревни картина не годна. Для него многое стало ясным лишь после пространного разъяснения Феликса Кона.

Третий — товарищ Лазуткин, поставил вопрос об обсуждении на рабочих собраниях сценариев, чтобы режиссер мог получить предварительную зарядку.

Наряду с недочетами отмечались и достоинства картины, Прекрасно показана индустриализация сельского хозяйства, где зерновая фабрика переходит в хлебную и в стремительном монтаже показан весь путь от зернышка до душистого черного хлеба, путь, на котором человек только управляет машинами. По мнению рабочих, хорошо проведена у Довженко идея о том, что гибель

отдельных работников не является гибелью их дела. Смерть Василя не действует угнетающе, а его похороны дают сильную революционизирующую, твердую классовую установку зрительному залу.

Спор вокруг «Земли» — это старый спор между мастером и зрителем, спор, который как показали многочисленные дискуссии о «Земле», решается не на кинематографических высотах, а на рабочем собрании.

Рабочим нужны высокохудожественные, но целиком до них доходящие картины. Такой картины ждут они от наших мастеров кино.

Рабочий просмотр в клубе ВЦСПС

24–го марта с. г. происходил просмотр картины «Земля» рабочим активом художественного совета ВЦСПС.

Большинство выступавших рабочих высказалось против картины, считая ее интересной с точки зрения художественной, но совершенно идеологически невыдержанной. Страстность, которую внесли при обсуждении этой картины представители ВУФКУ и отдельные киноработники, которые старались сорвать собрание, а также и то, что в голосовании приняли участие не имевшие на то право, привели к тому, что незначительным большинством в 4 человека была принята резолюция о том, что картина является приемлемой. Вторая резолюция т. Борембайма, которая собрала на 4 голоса меньше первой, резко ставит вопрос об идеологической невыдержанности картины. Поправки, которые были приняты на собрании в дополнение к картине (при голосовании поправок были приняты меры, чтобы голосовали только члены просмотрового актива), указывают, что принятая резолюция совершенно не отражала мнения актива рабочих. Поправки были внесены следующие.

1. Сценку с кающимся кулаком выбросить или переделать так, чтобы вместо раскаяния было видно, что кулак опасен.

2. Переделать сцену с попом таким образом, чтобы он не был подан в виде «искателя истины», а показан как враг советской власти и яростный вдохновитель и пособник кулака.

3. Голая женщина, как и поцелуй в конце картины особенно подчеркивают, что в картине преобладают проблемы биологии,

уводящие зрителя от классовой борьбы. Необходимо кадр с голой женщиной изъять.

4. Необходимо картине дать другой конец, который бы давал зарядку в борьбе с кулачеством как классом.

Считаем совершенно безответственным со стороны ВУФКУ освещать вопрос таким образом, что поправки эти были приняты с большими спорами и что резолюция будто бы была принята единогласно.

На собрании актива от 29 марта все эти поправки были обсуждены активом и приняты единогласно,

На этом собрании было принято дополнительное решение, что без внесения указанных поправок картина «Земля» не является приемлемой для демонстрирования в рабочих клубах.

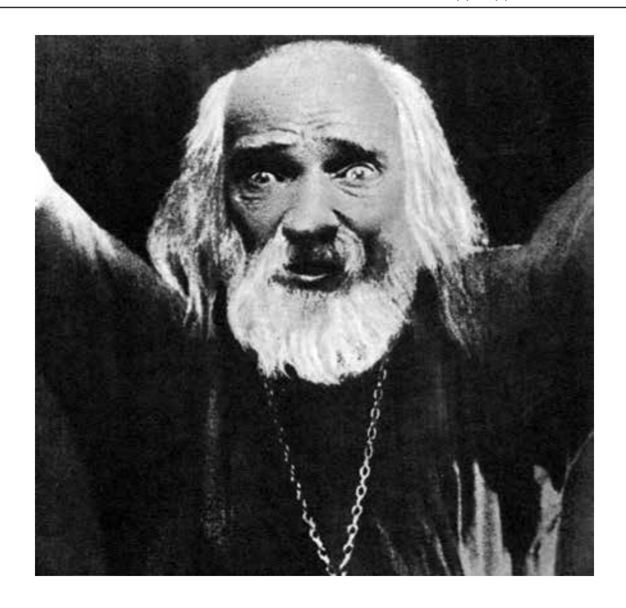
Кино и жизнь. 1930. №12. 21 апреля. С. 6–9.

Про критику кінематографічної творчості

<…> Все це повинно знайти своє місце в тій великій роботі, яку ми хочемо назвати кінокритикою. І коли ми зможемо як слід організувати цю справу, налагодити й забезпечити її від різних збочень, формальних тенденцій тощо, тоді не буде траплятися й тих неприємних колізій, що мали місце навколо таких прекрасних творів, як «Звенигора», «Арсенал», «Земля!. Хіба ж міг би трапитися за всіх тих умов, за які ми говорили раніше такий прикрий випадок, як виступ Дем’яна Бєдного — славнозвісний фельетон якого, не говорячи вже за його форму, надто й надто гіперболізує собою «критику» й корисного тій справжній критиці навряд чи може щось дати. Крім того, творчість такими засобами просовується не вперед, а відсувається назад <…>

[Ред. ст.]

Кіно. 1930. №8 (80). Квітень. С. 1.







«Земля» А. Довженко*)

В своей последней работе А. Довженко показывает нам эпизод классовой борьбы в украинской деревне. Бедняцкая часть молодежи во главе с партийной ячейкой и председателем сельсовета ведет агитацию за организацию колхоза. Из города присылают трактор. Среда кулаков в смятении и злобе. Ночью кулак Фома убивает из-за угла активиста-колхозника, перепахавшего трактором межу. Террористический выстрел производит перелом в настроении крестьян. Похороны павшего активиста превращаются в массовую демонстрацию за колхоз, за новую жизнь. Кулак оттеснен. Сломленный несокрушимым движением масс, он теряет почву. Такова несложная фабула, построенная на многочисленных конкретных фактах действительной борьбы последних лет; фабула фильмы дана как некий общий, типичный случай этой борьбы.

Центральный эпизод фильмы обрамлен показом ряда отвлеченных мотивов, с ним непосредственно несвязанных.

В прологе изображена смерть старика крестьянина, семьдесят пять лет кряду пахавшего землю. В показе смерти подчеркнуто, что она есть явление рядовое, закономерное. «Ну, прощайте, умираю», — говорит дед, улыбается, ложится и умирает. На то, мол, и жил человек, чтобы умереть. Умирает старик в окружении маленьких, здоровых ребят. И дед, и ребята кушают яблоки. Это одновременно и противопоставление и слияние жизни и смерти. Человек и природа подчинены общим законам биологии, — говорит Довженко, — снимая молодую, здоровую девушку рядом с распустившимся, цветущим подсолнухом (см. снимок 1). Умирает старик и на одно мгновение неподвижно застывают колосья. Так заканчивается пролог.

Дальше развертывается основная тема картины — борьба за колхоз. Выстрел из-за угла убивает активиста Василя.

В эпилоге сильный ливень сменяется ярким солнцем, осушающим от слез землю. Все также цветут подсолнухи, наливаются яблоки, целуются влюбленные, здоровые, неистощимые производители новых жизней. Эпилог примиряет зрителя с фактом трагической смерти Василя. На смену умершему борцу придут сотни, тысячи

новых людей. Классовая борьба — явление преходящее, законы биологии — вечны. Природа залечивает все раны, ибо жизнь побеждает смерть. Таким образом, функциональная роль обрамления состоит в биологическом разрешении социального конфликта. Идея примата биологического (как категории неизменной) над социальным находит свое развитие и в основной части картины. Например, повторяется мотив ребенка (символ жизни), противопоставляемый смерти. (Убитый Василь и двухлетний ребенок, кушающий арбуз, показаны в смежных кадрах). Во время похорон Василя его возлюбленная, охваченная любовной тоской, мечется голая на кровати. Этот кадр заставляет вспомнить не убитого борца, а убитого мужчину, самца (биологическое). Пока опускают в землю его тело, природа спешит восполнить вырванное социальной катастрофой — мать Василя рожает.

С одной стороны, движущей силой развертывании сюжета является классовая борьба, а с другой — асоциальное, биологическое разрешение темы. Подобный дуализм нетрудно обнаружить в творчестве художников, вышедших из среды мелкобуржуазной интеллигенции, политически ставших на сторону пролетариата, но еще не усвоивших вполне его мировоззрения. Отсюда ряд непоследовательностей, срывов. Марксистская постановка темы разбивается об ее абстрактно-биологическое, вульгарно-материалистическое толкование, чреватое неизбежной во всех таких случаях идеалистической концепцией жизни.

Постараюсь это утверждение обосновать более подробно в последующем анализе фильмы.

В картине много действующих лиц. Все они разбиты на группы по социальному признаку. Кулаки наделены в «Земле» только отрицательными чертами. Они жестоки, трусливы, коварны и заносчивы. А подкулачники ко всему этому еще подобострастны. У всех кулаков вид отталкивающий. Лицо каждого из них — олицетворение порока (см. снимки 2 и 3). Эпизод, в котором пьяный Фома, танцуя, кричит: «Качай меня, заплачу!», особенно красноречиво говорит о непримиримо враждебном отношении автора к кулачеству.

Кулакам противопоставлены в картине инициаторы и строители колхоза. Это в основном партийная и бедняцкая часть деревни.

Симпатии автора явно на стороне последних. Все колхозники написаны положительными красками (см. снимки 4 и 5). Отчетливо выступает желание автора показать их энтузиазм и силу. Однако менее всего удалась Довженко обрисовка именно этой группы крестьянства. Образы колхозников, за исключением двух-трех эпизодов, мало запоминаются. Основным представителем этой группы является сын середняка — Василь, который играет в развитии картины одну из главных ролей. Несмотря на это, образ Василя мало разработан, неясен. Довженко его почти не показывает. А в эпизоде, где он стремится раскрыть наполняющее Василя, вырывающееся наружу торжество и ликование, — Довженко срывается. Переход к танцу мне представляется чрезвычайно фальшивым и надуманным. Его неоправданность еще раз говорит о неспособности художника охватить целиком образ деревенского коммуниста.

Зато чрезвычайно убедительно и ярко раскрыта фигура середняка Панаса. Отец Василя самый сильный образ картины. Эволюция его сознания художественно оправдана и показана с большим мастерством. Актеру и режиссеру удалось создать лучший, пока еще непревзойденный в нашей кинематографии собирательный образ крестьянина-середняка. На протяжении почти всей картины Панас снят крупным планом. Играет спина, часть лица и глаза. Средства передачи упрощены и обнажены до предела. Когда Довженко работает с материалом осознанным, близким — тогда ему нет нужды обращаться к внешним эффектам (танец Василя и смерть в танце несомненно бьют на эффект). Сила Довженко — это меткость наблюдения и скудность, насыщенность языка. Панас не делает ни одного лишнего движения. Панас чувствует и мыслит без надписей. До катастрофы он пассивен, ленив, осмотрителен, добродушен. Убийство сына пробуждает его сознание, делает в горе величественным. Вспомните одинокую грозную фигуру в поле, когда он кричит: «Гей, Иваны, Степаны, Грицки! Вы моего Василя убили». Личная трагедия как бы вытаскивает на поверхность заложенную в нем потенциальную силу. Решение хоронить сына «без попів и без дьяків, а чтобы хлопцы и дивчата сами пели новые песни про новую жизнь», подготовлено внутренней борьбой. Это пробуждение воли показано в картине великолепно (например, в сцене

прихода священника). Драма отца гораздо более понятна и близка художнику, чем драма общественного деятеля.

В картине образ середняка-крестьянина наиболее полно согласован с преломленной в нем социальной действительностью. Отсюда его громадная художественная ценность. Однако классовая природа середняка, близкая автору, ни в коем случае не тождественна ему. Панас — крестьянин, почти целиком еще находящийся во власти темной мелкособственнической психики. Довженко — революционно настроенный мелкобуржуазный интеллигент, перешедший на сторону пролетариата.

Разрешая поведение действующего лица как классово-обусловленное, Довженко раскрывает социальную природу образа через его отношение к коллективизации.

Проследим этот прием характеристики в экспозиции. Сначала показаны кулаки. То, что это кулаки, видно из эпизода, в котором факт раскулачивания заставляет одного из них броситься с топором на свою лошадь. В следующем эпизоде одновременно показаны колхозники (бедняки и партийная молодежь) и колеблющийся середняк. Бедняки уговаривают середняка вступить в колхоз. Колхозники уходят в город за трактором, середняк остается дома. Он не идет за ними, пылкие речи выслушивает отвернувшись, но к организации колхоза не относится враждебно. «Ну и хлопцы, сукиного сына. Красота», — говорит он добродушно, когда раздосадованные его упорством агитаторы уходят. Трактор — опора коллективизации, быки — опора старого способа производства, следовательно, при данных конкретных условиях — опора кулачества. Крестьяне, связанные с присланным из города трактором — бедняки. Крестьяне, сопоставляемые с быками — кулаки. Одинаковое композиционное построение кадров (см. снимки 6 и 7), следующих в картине один за другим, дает исчерпывающую социальную характеристику изображенных в последнем кадре крестьян. Перед нами кулаки. Здесь прием несколько осложнен ассоциацией. Тем же приемом Довженко раскрывает отношение всей крестьянской массы к коллективизации. Приближающийся к селу трактор неожиданно останавливается.

Часть крестьян свистит, злорадно смеется, часть в замешательстве, часть — продолжает верить в незыблемую силу трактора, силу коллективизации (председатель сельсовета на сообщение об остановке трактора говорит: «Трактор не может стать»).

Думаю, что приведенных выше примеров достаточно для иллюстрации приема характеристики образа в исследуемой картине. Прием этот не случаен.

Его обусловливает отсутствие в «Земле» стержневого образа. По отношению к стержневому образу все остальные главные образы художественного произведения выступают как характеризующие и выявляющие его, а из столкновения с ним обычно вырисовываются и их собственные социальные характеристики. Поэтому вполне закономерно, что отсутствие стержневого образа привело Довженко к такой схематизации характеристик. В картине нет непосредственного столкновения действующих лиц на основе общественного конфликта. Все классовые прослойки деревни показаны изолированно. Вот почему кулака мы узнаем в экспозиции не по его эксплуататорским признакам, а по его враждебному отношению к трактору, к коллективизации. Даже подготовка убийства колхозника не мотивирована непосредственным столкновением его с убийцей. Активист распахивает межи на кулацких нивах в окружении колхозников; кулак, подвыпив, танцует в компании подкулачников. О запашке своей земли (причина убийства) кулак узнает со стороны.

Художник, отталкивающийся от своего класса, идущий к пролетариату, часто не в состоянии дать стержневой образ. Это как закономерность распространяется на тех «попутчиков», которые стремятся действительно по-пролетарски разрешать поставленные проблемы. Довженко — представитель именно этой группы художников. Чрезвычайно характерным для его творчества является композиция «Земли». Фильма распадается на следующие основные части:

1. Пролог.
2. Экспозиция.

а) Кулаки.
б) Бедняки и середняк. Уход за трактором.
в) Соединительный побочный эпизод на могиле Семена.

г) Характеристика настроений деревни (ожидание и прибытие трактора. Митинг).

3. Соединительная часть (переход от экспозиции к коллизии).

а) Демонстрация новой формы обработки земли как утверждение идеи коллективизации.

4. Коллизия.

а) Кулак узнает о раскулачивании.

б) Убийство колхозника.

в) Трагедия отца. Перелом в его сознании.

5. Кульминационный пункт.

а) Похороны. Перелом общественного сознания.

6. Эпилог.

В схеме отчетливо видна разобщенность композиции. Отсутствие стержневого образа определило строение картины, привело к механическому сцеплению отдельных эпизодов. Каждая часть приведенной схемы представляет вполне законченный, самостоятельный эпизод. Связь с предыдущими и последующими эпизодами не вытекает непосредственно из внутреннего развития темы. Схематизация в построении картины, искусственность развития действия тесно связаны с уже ранее мною разобранным приемом изолированного показа классовых прослоек деревни. Для подтверждения сказанного можно привести пример из любой части картины. Так в экспозиции эпизод «а» и эпизод «б» два изолированных, самостоятельных куска, наполненные различной тематикой. Связь между ними внешняя, обусловленная развитием общей темы. Она определена извне своеобразной общественной позицией близкого пролетариату, сочувствующего и активно ему помогающего художника. Приведенные эпизоды не представляют исключения. Такова композиция всей фильмы.

Непоследовательность, незаконченность, противоречивость мировоззрения, характерные для всех художников типа Довженко, неминучо приводят и к своеобразному дуализму в творческом методе. Часть картины построена в сочных реалистических тонах, реалистических в широком, глубоко современном смысле слова.

И мы реалисты.
Но не на подножном

Корму,
Не с мордой, упершейся вниз, —
Мы в новом,
Грядущем быту,
Помноженном
На электричество
И коммунизм.

Другая часть — в плену дешевой романтики и символики декадентского толка. Я отнюдь не собираюсь утверждать, что романтика вообще плоха. Но бывает романтика и романтика. Я хочу сказать, что персонально довженковская романтика плоха. Она не соответствует тем творческим задачам, которые стремится разрешить этот исключительно сильный художник.

Итак, перехожу к разбору двух стилевых тенденций, борющихся в его творчестве и отражающих ту бурную эволюцию, которую переживает всякий художник, переходящий на позиции другого класса. Привожу снимок 8 и снимок 9. Различие принципа их организации настолько велико, что легко может возникнуть сомнение в принадлежности их руке одного художника. В снимке 8 мы видим выразительные живые лица в естественном окружении, играющем подчиненную роль. В снимке 9 перед нами — статическое декоративное пано. Игра света. Лица взяты на прокат у французских кубистов.

Точь в точь ранние портреты Андрэ Дерена. Здесь в организации кадра человек не играет главной роли. Его лицо только одна из композиционных точек полотна. Этот принцип построения пригоден в тех случаях, когда исчезает потребность показать человека, способного мыслить и чувствовать. Растворение человека в природе, превращение его в «натюрморт», в конечном счете приводит к утверждению ареального. То же впечатление вызывает лишение живого организма вообще всякого «окружения». Так показаны в картине быки (см. снимок 6). Быки расположены в безвоздушном пространстве. В том же плане снят Василь, идущий ночью по селу. Он воскрешает образ покойного Левко. Слащавый пейзаж, синеватая дымка, лунное освещение и гопак. Немудрено, что образ Василя не вышел цельным. Ночной, оперный Василь совсем

не похож на простого, загорелого крестьянского парня, чинящего трактор. На протяжении всей картины Довженко-реалист борется с Довженко-романтиком.

Анализ ритмической структуры фильмы еще раз подтверждает это положение.

С одной стороны, мы наблюдаем чрезвычайно медленный, спокойный темп и ритмическую пассивность, разрешающуюся в конечном счете обилием статических кадров (см. снимки 6, 9), с другой — беспокойный, нервный темп, короткий монтаж, сменяющее друг друга accelerando и ritardando, ритмическая напряженность. Пассивность [**)] всегда выступает в связи с мотивами «Украины». Это в большинстве случаев картины природы (особенно ночные снимки), жирная земля, сочные плоды и девушки. Ритмическая напряженность связана с мотивами революционного строительства (моменты классовой борьбы, показ новой формы обработки земли, утверждение трактора и т. д.). Довженко-романтик — пассивен, аритмичен. Довженко-реалист — остро воспринимает темп нашего строительства, ритмическая пульсация четкая, активная, стремительная. Однако не следует думать, что в картине все эти элементы аккуратно разбиты на группы и их закономерную связь легко установить. Художественное произведение — организм весьма сложный. В «Земле» все элементы стиля находятся в сложном взаимодействии. Только последовательный марксистский анализ дает возможность установить некоторую закономерность.

Ложная идея (т. е. идея, противоречащая действительным общественным отношениям), заложенная в художественном произведении, искажает действительность. «А когда художественное произведение искажает действительность, — пишет Плеханов, — тогда оно неудачно».

Картина Довженко во многом искажает действительность. И всегда это неминуемо влечет за собой неудачу. Самым характерным примером, подтверждающим положение Плеханова, является выведенный в картине образ священника. Какую роль духовенство играет в действительной жизни и какая роль отведена ему в происходящих в «Земле» событиях? Думаю, что не стоит в тысячный раз разоблачать хорошо всем известную контрреволюционную

сущность церкви. А если принять во внимание те сюрпризы, которые готовит религии коллективизация, станет ясным, что духовенство еще теснее связывается с кулацким лагерем деревни. Кулак и поп — непримиримые враги пролетарской революции и всех «ее дьявольских козней» (коллективизация). А как показан «товарищ поп» у Довженко? Видна в картине его классовая природа? Его связь с кулаками обнаруживается только в одной незначительной надписи: «Укрепи, господи, раба твоего Хому — воина (убийца), что бегает ныне по полю». Но написать можно все, что угодно. Связь попа: с кулаками надо показать. А в картине она не только не показана, но и отвергнута. Поп очерчен как существо надклассовое и «божеского нрава».

Это типичный образ правдоискателя, мечущегося в поисках истины. Бедняга совсем одинок в своем храме!

Не говоря уже о том, что такая трактовка образа священника чрезвычайно вредна, она не художественна, потому что насквозь ложна.

Поп — не аполитичный одиночка, а непримиримый, еще очень опасный классовый враг, опирающийся на все темные силы деревни.

Естественно возникает вопрос, как мог Довженко, разрешая проблему классовой борьбы в деревне, допустить такую грубую ошибку.

Мелкобуржуазное мироощущение победило еще не установившееся, пролетарское миросознание. Напоминаю, что сельский священник также представитель мелкобуржуазной интеллигенции. Здесь несомненно кроется разгадка.

Таким же искажением действительных общественных отношений является поведение убийцы в конце картины. Во время похорон Василя он беснуется в поле. Сознание своего бессилия перед лицом всколыхнувшейся массы доводит его до исступления. В припадке сильного волнения он вызывающе кричит толпе: «Гей, голота. Я убил его ночью. Бейте меня. Умру — не сдамся!» Но его никто не слушает: стоит ли обращать внимание на такое ничтожество? Разве это не является искажением действительной борьбы? Вместо пролетарской, непримиримой ненависти к классовому врагу, христианское (читай — мелкобуржуазное) непротивление

злу. Молчаливое презрение — лучшее наказание, — красноречиво говорит фигура Фомы, доведенного до психического припадка. В итоге — слабое путанное место картины. Таким же характерным примером несоответствия исполнения замыслу может служить кульминационный пункт «Земли»: в нем задумано показать похороны Василя как демонстрацию за колхоз, за новую жизнь, а показан крестный ход. Откиньте кадр, содержащий речь секретаря ячейки. Всмотритесь в толпу. Сколько в ней торжественно-праздничного, белого. Мужчины поют, как певчие. Они поют не новые песни о новой жизни, а церковные гимны.

Эволюция Довженко на данном этапе, когда все противоречия выступают с особой силой, неизбежно подвергает его творчество весьма рискованным испытаниям. Идеализация старой Украины и одновременно сочувственная обрисовка ее разрушителей делают разбираемую картину ниже таланта художника.

Довженко — большой художник. «Земля» — картина во многом замечательная. Это первое произведение киноискусства, где отчетливо вырисовываются громадные перспективы развития «немого» кино. В некоторых частях настолько выявлен собственный ритм картины (новая форма обработки земли), что ставится вопрос о ненужности музыкальной иллюстрации ***). Однако все большие художественные достоинства «Земли» снижены двойственностью и противоречивостью ведущих мотивов.

Не говоря уже о том, что мироощущение Довженко не пролетарское, его философия на каждом шагу грешит против метода диалектического материализма, которым он хочет пользоваться. Довженко несомненно идет к пролетариату. Это хорошо. Искусство буржуазное уже давно неспособно дать ценных образцов. Но Довженко идет к пролетариату стихийно, «вслепую». Этак он может и не дойти. Углубленное и вдумчивое занятие философией, подлинное овладение марксистским методом, — верный способ стать «зрячим». И тогда, я в этом глубоко уверен, Довженко с успехом покроет «дистанцию», отделяющую его от пролетариата и преодолеет противоречия мелкобуржуазного сознания.

От редакции. — Статья т. Варпаховского содержит ряд спорных положений. Тем не менее в ней правильно намечены пути

обсуждения последней работы крупнейшего советского кинохудожника, а также более или менее правильно охарактеризованы отдельные сильные и слабые стороны «Земли». Редакция приглашает читателей и киноработников высказывать на страницах «Печати и революции» свои мнения о «Земле». Вместе с тем «Печать и революция» заранее оговаривает свое несогласие с явно несправедливой и преувеличенно-резкой оценкой довженковской фильмы, принадлежащей перу т. Демьяна Бедного (см. «Известия» от 4 апреля с. г.).

*) Статья написана о картине в первом варианте.
**) Во избежание неправильного истолкования моей мысли напоминаю, что понятие «ритмическая пассивность» не означает — медленный темп (ритм и темп у нас часто смешивают, особенно теоретики кино).
***) Затронутый вопрос имеет большое принципильное значение, но ввиду своей сложности нуждается в специальной работе.

Л. Варпаховский[96]
Печать и революция. 1930. №4. Апрель. С. 70–77.

ВУОРРК та «Земля»

Подаємо ряд документів, що так яскраво — без зайвих коментарів — самі за себе промовляють…

I. Постанова загальних зборів харківської філії всеукраїнського об'єднання робітників революційної кінематографії (ВУОРРК) про «Землю» О. Довженка з 6–го квітня 1930 р.

1) Загальні збори ВУОРРКа, підводячи підсумки обговоренню політичного й художнього значіння фільму тов. Довженка «Земля», констатують, що фільм не є «куркульський» і не містить в собі ніяких елементів контрреволюційності. Твердження про наявність таких моментів в окремих кадрах є безпідставні і абсолютно не мотивуються загальним характером фільму (виступ тов. Дем'яна Бєдного і ін.).

2) Твір тов. Довженка є революційний і просякнутий патосом та ентузіазмом початку соціялістичної перебудови села.

[96] Леонід Вікторович Варпаховський (1908–1976) — театральний режисер, сценарист.

3) Збори вважають за неможливе викреслювати кадри з голою жінкою, оскільки вони не містять в собі нічого порнографічного і цілком зв'язані з загальним характером «Землі».

4) Збори вважають за необхідне поновити напис «моя… не віддам…» в кадрах після вбивства.

5) Вважати за доцільне викреслити другий напис про «шукання істини» попом.

6) ВУОРРК розглядає «Землю» в цілому, як велике художнє досягнення радянської кінематографії.

Резолюцію прийнято абсолютною більшістю голосів.

ІІ. Окрема думка до резолюції ВУОРРКу з приводу фільму «Земля», з 6–IV–30 р.

Переглянувши та обговоривши фільм О. Довженка «Земля», констатуємо таке:

Хоч сценарій написаний 2 роки тому, проте автор і на той час помилково робить наголос на старих, традиційних елементах селянського буття, що іноді може справити враження ідеалізації цих елементів;

Автор захопився, з одного боку, естетизмом, з другого — біологічними функціями людської діяльності, що затемнюють, навіть іноді покривають, соціальні функції, і через це фільм не дає правильної перспективи щодо соціалістичної перебудови старого села (автор, до речі, дає і на той час відстале село, що вперше бачить трактор);

Фільм справляє враження певної нейтральності автора щодо класових сутичок на селі (ба навіть несвідомо для самого автора фільму), до чого, крім згаданого вище, в значній мірі спричинюється епічна форма показу матеріалу; через це, приміром, авторова іронія, що ми її спостерігаємо у фільмові, може помилково сприйматися глядачем, як авторове тлумачення цих моментів (напр. шукання істини попом).

Все це дало привід до гострих виступів проти фільму, чого не могло бути, коли б автор ідеологічно чіткіше виявив внутрішні сили нашого села та класову боротьбу, що в ньому точиться.

Проте, сконстатувавши, що фільм міг дати привід до найгостріших виступів проти нього, ми, одначе, не можемо поділяти

гострої характеристики, особливо ж убійчих висновків фейлетону Д. Бєдного.

Зазначивши головніші хиби фільму «Земля», ми, в той же час, вважаємо, що з формального боку цей фільм становить безумовно значне досягнення в радянській кінематографії, як і попередні фільми режисера о. Довженка, особливо «Арсенал», до того ж значно революційніший, ніж фільм «Земля».

***Мих. Панченко*[97]*, Ол. Полторацький*[98]**

III. Заява члена ВУОРРКу Михайля Семенка[99].

Не змігши бути присутнім 6–IV–30 р. на перегляді фільму «Земля», що його влаштував ВУОРРК, доводжу до відому і прошу це занести до протоколу, що я приєднуюся до окремої думки в справі фільму «Земля», яку подали тт. М. Ю. Панченко та Ол. Полторацький *).

Можу лише додати до останніх абзаців цієї окремої думки, що:

1. Несерйозна справа протестувати проти висновків т. Д. Бєдного, бо, як і кожний з нас, т. Д. Бєдний має право висловити свою думку.

2. Формальних досягнень у цьому фільмові я не бачу і чекаю від т. Довженка більш критично ставитися до себе, як до митця.

7–IV–30 р. Михайль Семенко

IV. Резолюція Київфілії ВУОРРКу.

Загальні збори київської філії ВУОРРКу, з гордістю відзначаючи, що силами української радянської кінематографії створено один з найбільших фільмів радянського кіна, фільм, що становить ще одну еру в історії українського пролетарського кіна — фільм Олександра Довженка «Земля», висловлює своє обурення з приводу брутальної вихватки поета Дем'яна Бєдного на сторінках

---

[97] Михайло Юрійович Панченко (1888–1938) — український громадсько-політичний діяч, письменник, сценарист, кінодраматург. У 1919 — нарком освіти УСРР. В 1920–х — працював літ. ред. Один з організаторів Всеукраїнської асоціації революційних драматургів і сценаристів (ВУАРДІС), Всеукраїнської асоціації робітників революційного кінематографа (ВУАРРК). У 1933 році репресований.

[98] Полторацький Олексій Іванович (1905–1977) — український письменник. Був головним ред. журн. «Всесвіт».

[99] Михайль Семенко (справжнє ім'я та по батькові — Михайло Васильович; 1892–1937) — поет, основоположник і теоретик українського футуризму. Був репресований.

газети «Известия ВЦИК», де він умістив свого фейлетону про фільм «Земля» — «Философы».

Вбачаючи у цій вихватці наклеп не тільки на фільм «Земля», та й на всю українську радянську кінематографію, на всіх її робітників, загальні збори гаряче протестують проти тих тенденційних перекручень, неправдивих обвинувачень, того брутального з поганим русотяпсько-великодержавницьким присмаком тону, якого допустився Дем'ян Бєдний в своєму фейлетонові.

Київська філія ВУОРРКу звертається до об'єднання кіноробітників пролетарської столиці СРСР — до московської філії ВУОРРКу, з закликом приєднати до нашого протесту й свій авторитетний голос, поставивши перед пролетаріатом столиці світової пролетарської революції — перед пролетаріатом Москви справу про обурливу, тенденційну, політично шкідливу для потужного розвитку пролетарської культури, пролетарського кіномистецтва, вихватку Дем'яна Бєдного.

Як бачить читач, документи I та IV свідчать про нечуваний зріст (всього за один рік п'ятирічки…) рекламні частини ВУФКУ та про ту «почесну» роль, що її відіграє наша кіномистецька громадськість, яка, замість грамотної (хоча б у межах школи лікнепу…) критики, увінчує лаврами революційного, ніби просякнутого патосом і ентузіазмом нашої доби, навіть пролетарського мистецтва сумнівної (висловлюючись м'яко) ідеологічної якості твори наших кіномитців.

Ю. Б–т.

*) До окремої думки тт. Панченка і Полторацького приєднався також чл. Правління ВУОРРКу тов. Годкеквич, про що подав писану заяву.

Нова генерація. 1930. №5. Травень. С. 52–53.

«Мать Малоросія» кінокартина «Земля» та пролетарський глядач

(фейлетон)

— Довженко задумав новий фільм, що має перейти усе, що досі зробив цей талановитий режисер.

— Наш геніальний режисер Довженко працює над новим кінофільмом, що грандіозністю свого задуму та глибиною

світовідчування залишає позад себе все, що було досі створено в європейській кінематографії.

— О! Довженко довів уже до половини свій надзвичайний кінофільм «Земля».

— Фільм «Земля» доведено майже до кінця, своїм задумом, глибиною світосприймання цей фільм уже зараз вражає…

І нарешті, довгождане:

— Кінофільм «Земля» закінчено, цими днями його будуть бачити 10 тисяч, стає навіть «обидно» — чому не сотні? Адже геніальні речі на шляху не валяються, хоч би у такій найталановитіших людей родючій «Землі», як українська, ну та хай побачать поки що десятки, а там і сотні повалять, а там, а там… «хмар хмарове» число — як казав поет.

А критика невдала:

— Геніальна річ!

— Не геніальна, але все ж близько того.

— «Земля» ставить собою якусь нову віху в кінематографії (яку саме, не сказано, але хіба до дрібниць тепер?).

— Я не бачив, — ще гука інший критик, — але переконаний, що чогось схожого теж ніхто не бачив.

Отже, йдіть десятки тисяч, заздріть сотні й мільйони, що не у першу чергу сподобиться побачити це чудо з чудес.

Пішли й побачили…

Що? чого це народ носом крутить і одвертається?

Диваки! По-перше це не в залі, а на екрані.

Будьте певні, а потім, це не з п'яну народ спорожняється, а незаможники за «колектив страждають», хіба не геніально! Вода, правда, всього за півкілометр — можна було б і жменями принести в трактор, але ж це було б дуже просто і розумієте? Не геніально, а без геніальності як же?

А земля! Широкі лани розлогі та плодючі, і без ніякого тобі здобрива. Просто, ралом зоре дідусь Семен, забризкає знехотя зерно, а земля матінка несе тобі з надр своїх пшеницю ще більшу ніж квасоля, квасолю як кавуни, яблука як гарбуз кожне, а гарбузи так по півтори тонни, оце земля! оце родюча. І це не те, що в нас на Україні, що як засієш, так і вродить, а як здобрива мінерального

не даси, як колективом не обробиш, то й не вродить тобі й за насіння, де вона, така земля?

А механік крутить, кадри пливуть перед очима, а земля сипле своїм пейзажем усе нові свіжіші злаки.

От у цьому краю то й класова боротьба буде зайвою річчю, ну, для чого воно ото справді братові з братом змагатися в боротьбі коли кожне зерно — вареник і усім вистачить — бідному й багатому, та власне й багатих нема, та й бідних не видко, он незаможник, трактористів батько — сидить собі чолов'яга вагою пудів 12 й уминає хлібець святий, і не думає ні про що, навіщо думати? земля вродить, тому й на обличчі в нього — спокій і мудрість, не аби яка мудрість, а супокійно-воляча, яка полягає в тому, щоб не мудрувати, ну як отой віл, що стоїть поруч, красота!.. а найкраще сподобалися останні кадри «Землі», це соціалістичні вечорниці, подані з такою убійчою філософією, з такою простотою! Ну, словом, хотілося стати серед залі й гукнути, як отой незаможник:

— Гей, ви, Грицьки! Стецьки! ну, словом марксисти! Умріть ви з своєю діалектикою, сенс життя знайденО. Довженко, спасибі йому, знайшов і шукав недовго — за пазухою в дівчат, еге, он колективісти бачите, всі хором? Вони навіть не шукають, вони давно знайшли, мудрість від землі навчила їх. Заклав руку за пазуху й є. жаль тільки, що на цьому спинилися вони, раз це філософія, а не непристойність, раз це сенс життя, а не перекручення його, то валяй Сашко, далі! І нарешті, найголовніше закройсь усі режисери й оператори сьогоднішні й у завтрашні, більшої дур…, кращого «шедевру української радянської кінематографії» не створили ви й не створите, умри, великий режисере, істину знайдено, вона полягає в танкові непристойності… чи пак у «танкові не заплідненості». Що за краса! Що за глибина думки! сповнений захоплення й поваги до землі глядач переконується остаточно, що все на світі — трин-трава, сенс життя, синтезу класової боротьби знайдено, і знов дуже просто, це — пуп голої жінки, що протягом кількох кадрів увивалася перед глядачем і «задком» і «передком», оце… Але що з публікою? Невже в «земельному» екстазі кинеться до екрану з переможним криком:

— Даєш пазуху! Даєш голий пуп! Даєш «мать Малоросію» з трьох кілометровим гопаком, який зараз зрідка побачиш де-небудь

на халтурний сцені провінціяльної Мельпомени та… оце в філософо-синтетичній «Землі», годі морочить… [*далі в тексті не вистачає однієї сторінки — В. М.*]

Ю. Зетт

Нова генерація. 1930. №5. Травень. С. 53–55.

Земля

В основу новой картины крупного кинематографического мастера Довженко легла классовая борьба в украинской деревне. Интересная и актуальная тема, избранная художником, — результат пятистрочной газетной информации, в которой, под коротким тревожным заголовком сообщается об убийстве кулаками передового деревенского комсомольца.

В картине комсомольцы, активисты, отпускники — передовая часть советской деревни ведут под руководством партии отчаянную борьбу с пережитками, старинными традициями, с «идиотизмом деревенской жизни», встречая бешеное кулацкое сопротивление.

Комсомольцы и передовики борются за коллективное хозяйство, комсомольцы и передовики рушат малоземелье, квадраты полей, отделенных хворостом, и узкие межи; очи с задорными, веселыми улыбками едут на тракторе из города в свою деревню.

И в деревне, где соха и плуг еще командуют экономикой, где каждая межа пленит стариков — трактор вызывает восторг и испуг. Трактор — факт. Трактор — событие. Трактор — причина.

Деревня делится на две неровные части. Усиливается классовая борьба. Кулацкая прослойка сопротивляется.

В этой борьбе испытанный способ — обрез.

В лунную украинскую ночь комсомольца Василия, тракториста, веселого, любимого всей деревне парня, — пуля обреза кладет в землю.

Вот все содержание картины — талантливая отпечатка сегодняшней деревенской жизни на пленке.

Однако «Земля» преподнесена своеобразно: изобилие груш, яблок, тыкв, арбузов, изобилие подсолнух, хлеба, садов в цвету, изобилие… ливня, — это оформление.

Изобилие садов и ливня рождают плодородие, сытость, богатство… беспечность.

Вся картина залита плодоносным дождем. От дождя беспечность картины, от изобилия плода ее биологический уклон.

Люди в картине Довженко крепки, здоровы, сыты и плодоносны, как дождь. Все люди, без различия пола и возраста, а главное, без различия классов. По Довженко в деревне люди все здоровы и крепки, ибо в деревне Дождь, дождь, дождь… Земля пухнет от дождя, хлеб пухнет от земли, люди пухнут от хлеба. Все пухлые и здоровые. Все родятся, целуются, рожают и умирают… Таковы неудержимые законы биологии и им подчинил картину режиссер А. Довженко.

Любой кадр в «Земле» — беспечный и сытый кадр, даже тогда, когда убитого комсомольца Василия несут в гробу, беспечный и сытый потому, что за лицо мертвеца цепляемся ветка с тяжелыми, сочными яблоками. Это издевательство сытой жизни над смертью вообще…

Для Довженко не важно, что смерть комсомольца Василия — результат классовой пули, классовой борьбы. С точки зрения Довженко — важно, что это смерть вообще. В этом коренная ошибка картины.

Роды, материнство, любовь, плодородие, смерть — вот ведущие биологические мотивы картины, заслонившие, смазавшие социальные мотивы.

Классовая борьба деревни, разгоревшаяся и обострившаяся в связи с коллективизацией и ликвидацией кулачества как класса, показана режиссером через густую сетку дождя.

Поэтому, не только внешне, но даже внутренне классовые враги украинского села не видны. Те кулаки, которые показаны в «Земле» Довженко, — это слабые, жалкие людишки, с которыми и бороться, собственно говоря, нечего.

Они смеются над трактором, они до колики в пояснице хохочут над высохшим радиатором, они в лунную ночь из-за кустов стреляют в комсомольца. Но это в последний раз, ибо на завтра же они мечутся по полю, как угорелые, роют землю тыквенной своей головой, рвут на себе волосы, плачут и орут в истерике.

— Это я убив Василя!



Они — несколько зачинщиков убийства — одиноки. Деревня не с ними, деревня с новыми песнями и суровыми лицами пошла за гробом молодого комсомольца Василя. Вся деревня и старая и молодая.

А где же классовые враги, где их бешеное сопротивление?

Ничего этого в «Земле» нет. Нет больше классовой борьбы, ибо нет больше кулака как класса. Довженко одним поворотом ручки киноаппарата ликвидировал в украинском селе кулачество как класс. В этом одна из серьезных политических ошибок картины. Серьезность ее заключается в том, что она усыпляет внимание к кулаку, предлагает считать его… уже ликвидированным.

Так же легко и просто разделался А. Довженко и с религией, церковью, священником.

Он показал в картине жалкого, никчемного, вызывающего сначала улыбку, а потом жалость попика, мечущегося от иконы к иконе и ищущего истины в пыли амвона.

И это в период, когда духовенство в союзе с кулачеством всячески пытаются сорвать коллективизацию, когда попы и попики — ряженные в рясы кулаки — не стесняясь, распространяют слухи о повешении колхозников, об антихристе и генерале, идущих на колхозы с несчитанным войском.

В то время, как попы приобрели особо откровенную политическую, контрреволюционную окраску, попик в «Земле» — безобидное, жалкое существо.

В этом вторая ошибка режиссера Довженко.

Мы подчеркиваем ошибки режиссера, дабы заострить на них внимание руководителей красноармейского экрана.

Об этих ошибках обязательно нужно говорить перед просмотром картины.

Но значит ли, что эти ошибки ставят «Землю» в положение ненужной, вредной картины, как пытались это доказать некоторые товарищи?

Нет, не значит!

Это талантливейшее произведение киноискусства — одна из лучших, если не лучшая, картина сезона — может и должна

принести пользу, конечно, при правильно поставленной политпросветработе вокруг нее.

Она может быть использована при беседах, о классовой борьбе в деревне и даже ее ошибки могут послужить темой для бесед в этом плане.

Картину эту нужно показать той стотысячной армии колхозников, борцов за новую деревню, которые готовятся сейчас Красной армией.

М. Մержанов[100]

Красноармейское кино. 1930. №1. Июнь. С. 7–8.

О «Земле»

Режиссер А. Довженко

Фильма, над которой я работал, появляется на экране в крупнейший период нашей истории. Съемка картины совпала с развертыванием колхозного строительства и ликвидацией кулачества как класса. Имея в виду этот важный переломный момент, мне хотелось в части дифференциации психики крестьянства довести до сознания моего зрителя, что переход на коллективную обработку земли есть логическое и неизбежное завершение воли рабочих и трудящихся крестьян, переустраивающих свое хозяйство и жизнь.

В противовес всем попыткам механическом трактовки, совершенно сознательно, делая построение моей фильмы исключительно на сельском материале, и зная, что на селе разъезжают теперь десятки тысяч «стальных коней», — беру только один трактор. Совершенно намеренно, также, я беру такую величину, как середняка дядьку Панаса. Кроме того, я поставил себе задачей кричать о здоровом импульсе жизни в противопоставлении ее смерти. В картине две смерти: одна смерть старика, отвалившегося

[100] Мартин Іванович Мержанов (1900–1974) — радянський спортивний журналіст. Почав працювати у пресі в 1920-ті роки. Редагував щомісячний додаток до ростовської газети «Радянський південь», «До спорту», потім — щотижневу футбольну газету в Краснодарі. Співпрацював у різних ростовських і краснодарських газетах, «Ленінградській правді», «Робітничій газеті», «Водному транспорті», «Праці». Був військовим кореспондентом «Правди».

от жизни, как яблоко от яблони, и другая смерть — неожиданная, жуткая, абсурдная смерть Василя, убитого кулаком. Но и эта смерть является призывом к дальнейшей борьбе, к дальнейшему продвижению вперед.

Мне, как художнику, как-то хочется, работая в этом плане, видеть некоторые осуществляемые процессы уже осуществленными. Вот почему, несмотря на то, что класс кулаков нами еще не ликвидирован, несмотря на то, что он еще до сих пор оказывает нам сопротивление, мне, верящему в его скорое уничтожение, хочется говорить о нем, как о враге побитом.

Далее я укажу еще на один момент, который может вызнать споры, — это на фигуру священника. Ведь несмотря на растущее количество сект, мы имеем один неоспоримый, совершенно ясный факт — религия умирает.

Поэтому же я нарисовал священника, как отживающего старика, привыкшего по инерции шептать молитвы. Но у него живы и классовые интересы — я это показал в картине.

Вот часть моих соображений, которыми я хотел поделиться.

От редакции: Политическая ошибка т. Довженко заключаетсяв том, что он, желая видеть кулачество уже ликвидированным как класс и религию умершей, пытается показать это как факт сегодняшнего дня, совершенно упуская из виду, что кулачество, ликвидируемое как класс на базе сплошной коллективизации, бешено сопротивляется, забывает, что для окончательного высвобождения масс из под власти религиозного дурмана нужна долгая и упорная работа.

Эта усыпляющая классовую бдительность установка неминуемо породила те ошибки в картине, о которых говорится в нашем отзыве.

Красноармеец т. Пушкарский

Режиссер Довженко заставляет нас вникать в самую глубину вопроса. Он очень правильно показал нам украинскую деревенскую жизнь. Он показал нам эту картину не только для того, чтобы мы просмотрели ее, но и для того, чтобы мы глубоко задумались над ней. Середняк в этой картине показан очень правильно.

Этому середняку, дядьке Панасу, не хочется подчиниться сыну, но он видит и чувствует, что сын прав, и только после его ухода он в душе сознается в этом. Тут совершенно правильно показан перелом в его душе. Смерть Василя обрисована очень убедительно. Режиссер хотел его представить нам и как хлопца, как парубка и как комсомольца. Когда я увидел танцующего Василя я пришел в недоумение: почему он прыгает? Потом я понял, что так и надо было показать. Веселый парень возвращается домой, и вдруг его убивают. Это сильнее всего подействовало на нас, зрителей. Тип Фомы (кулака) тоже, по-моему, обрисован очень верно, — он убил, а потом сам не знает, что ему делать: скачет, сходит с ума и т. д. Это тип кулака, который все-таки употребляет все средства, чтобы уничтожить все, что ему не по душе. Дальше очень хорош момент, когда, как раз во время похорон Василя показано нарождение нового человека.

Вообще, картина очень интересна. Это действительно поэма. Нам нужно побольше таких картин. Молодец режиссер! Работай, товарищ!

Политработник т. Парнищев

Картина очень понятна и проста. Но хочется указать лишь на один, но существенный недостаток. Я говорю относительно расстановки классовых сил в деревне.

Режиссер в данном случае не совсем прав. Его кулак одинок, такого кулака в сущности и уничтожать-то нечего, — он уже уничтожен. А ведь, на самом деле это далеко не так. То же самое можно сказать и в отношении священника. Мы видим в картине какого-то жалостливого попика, тоже, по существу, уже уничтоженного. Но, если мы знаем, что церковь отмирает, мы не можем закрыть глаз и на то, что растет большое количество сект, на то, что попы оказывают всяческое сопротивление нашим мероприятиям. Вот эти недостатки, в значительной мере, портят общее прекрасное впечатление от картины «Земля».

По поводу трактора. Тут, конечно, не может быть никакой придирки, так как то явление, что в радиаторе не оказалось воды, вполне закономерно, и в этом ничего удивительного нет.

Клубный работник т. Ситников

К этой картине нельзя подходить по шаблону, — это, прежде всего, художественная, талантливая картина. Мы не избалованы такими картинами, у нас их очень мало. Фильма эта смотрится с несомненным интересом. То, что прекрасно получилось у т. Довженко при показе «скользких мест», — не по плечу многим режиссерам; у них получилось бы это в виде пошлой порнографии, — а у т. Довженко вышло талантливо. Если есть в этой картине недостаток, то этот недостаток относится к фигуре священника. В «Земле» попик изображен слишком уж беспомощным. Он бежит в церковь и мучается в поисках истины. Это, товарищи, конечно, не так.

В основном же картина, безусловно, талантлива. Побольше таких картин!

Красноармейское кино. 1930. №1. Июнь. С. 9.

Закордон про «Землю»

Фільм Довженка «Земля», що його було показано в радянському повпредстві, пише Лондонська газета «Манчестер Гардіан» з 11–го вересня ц. р. — просякнутий своєрідним ліризмом. Четверту частину зокрема треба вважати за досконалий витвір кіна. Вона є сильна, й життєва, від першого кадру, де працюють трактори, до кінцевої сцени з танком у пилу. Багато говорилося за радянський монтаж, але лише «Земля» виявила повно, що найважливіше в цьому мистецтві є розріз жесту раніш, ніж його закінчено. Саме це дає відчуття безперервності руху. Операторська робота — прекрасна. Композиція кадру — добірна. Але саме четверта частина пояснює ту пошану, що з неї користується Довженко в Берліні та в Москві.

«Айзенштайн, Пудовкін, Турін[101], а тепер і Довженко, — це є люди кіна, що для них існує зовнішня природа, той світ, що оточує нас, що ми його любимо й живемо в ньому. У їхніх фільмах він грає, цей світ, він живе й вібрує. У протилежність до натури натягнутої, сухої, з занедбаними задніми планами, Довженко й російські кінематографісти показують нам живу й рухливу природу, що оточує

[101] Віктор Олександрович Турін (1895–1945) — російський режисер, сценарист. Автор відомого «Турксибу» (1929).

людей і з'єднується з ними… А потім, це «фізичне» відчуття природи, що його Довженко передає глядачеві: чудо теплого дощу, що падає й завмирає у тисячах краплин на листах та овочах. Без музики, без слів, без шуму, цей образ дає разом із зоровим майже слухове відчуття («Монд» Париж 15–VIII–1930 р.).

[Ред. ст.]

Кіно. 1930[91]. №19. [Жовтень] С. 20.

Хроніка

Берлінська кіно-газета про Ол. Довженка. В Берліні недавно був Ол. Довженко, вивчаючи тут найголовніші способи кіна — тонфільмів.

Берлінська кіно-газета «Lichtbildbuhne» з цього приводу вмістила статтю, яку наводимо нижче скорочено.

«У Берліні Довженка знають тільки з деяких сцен його фільмів «Арсенал», якого демонстрували на одному кіноранішнику в театрі «Капітоль». Враження він справив величезне.

«Другий фільм Довженка під назвою «Земля» незабаром мають уперше показати в Берліні. Режисер ВУФКУ Довженко, як уже вчора повідомляли, наш гість, отже знову відживають спогади цього недільного ранішніка. Це було в театрі «Капітоль» кілька місяців тому. В рямцях окремої постави продемонстрували кілька радянських фільмів і поруч з менш важливими деякі сцени з чудового фільму «Турксиб»[102] і уривок, що хвилює своєю сміливістю й динамікою, з фільму «Арсенал». Ім'я Довженка — творця цього фільму, що творів його ми в Німеччині, як закінчених і самостійних, на жаль, поки що ще й не знаємо, після цього ранішніка поруч з ім'ям Туріна визнали найкращі аматори, знавці й оборонці художньо-фільмової творчості в Німеччині.

«Довженко від малярства перейшов до кіномистецтва. Приємно послухати його розмову. Ігноруючи всілякі теоретичні мудрощі він уперто, майже педантично розвиває свої ідеї. Відразу видно, що він далекий від честолюбності й бажання почванитися якимись дивовижними думками й вихвалятися чудернацькими формулюваннями.

[102] «Турксиб» (1929, реж. В. Турін)

Отже, в нього нас вражає саме та серйозна духовна витриманість, що так подобається нам у Айзенштайна й інших подібних до нього радянських талантів тоді, як серед фільмових діячів звичайно здибаються зовсім інші явища.

«Довженко вже встиг побачити деякі берлінські мовні фільми. Він дуже зацікавився технікою німецьких тонфільмів (глибоке враження справив на нього тонфільм Пабста під назвою «Західній фронт 1918»[103]). Блискуче майбутнє тонфільму для нього безперечне. Велику й останню можливість він бачить не стільки в мові, скільки в звукові. Він вважає за важливіше, ніж більш-менш реалістичний діалог закоханої пари, можливість відбивати тональність певного ландшафту, себто відображає цілий ландшафт з усією гамою його характерних звуків. Репродукцію реальних шумів можна було б частково замінити акустичною символікою. Подібно до техніки картинного монтажу незабаром повинен з'явитися удосконалений звукомонтаж, що оперує різними акустичними фокусами.

«Натяки на все це Довженко вже підхопив у деяких німецьких тонфільмах, які він бачив.

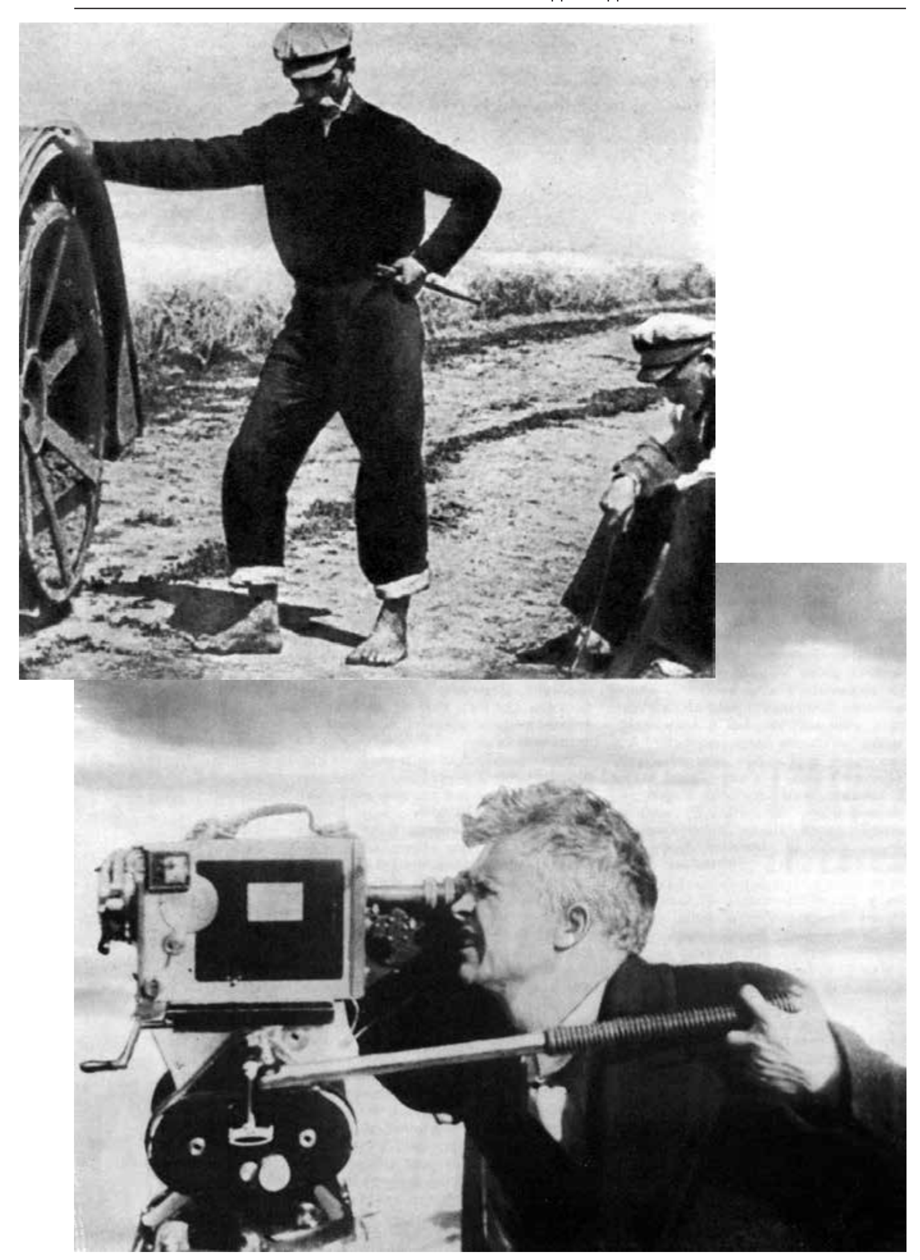
«Разом з Довженком були Орелович[104], директор Одеської кінофабрики і Чеснов від фото-кіно-відділу радянського торгпредства. Довженко дуже цікавиться всім тим, що стосується німецького фільму. Не бувши дуже орієнтований в деталях, він проте виявляє надзвичайне розуміння окремих моментів німецької фільмової творчості».

[Ред. ст.]

Червоний шлях. 1931. № 1/2(90/91). Січень-лютий. С. 169.

[103] «Західній фронт 1918» (1930, реж. Г. Пабст)

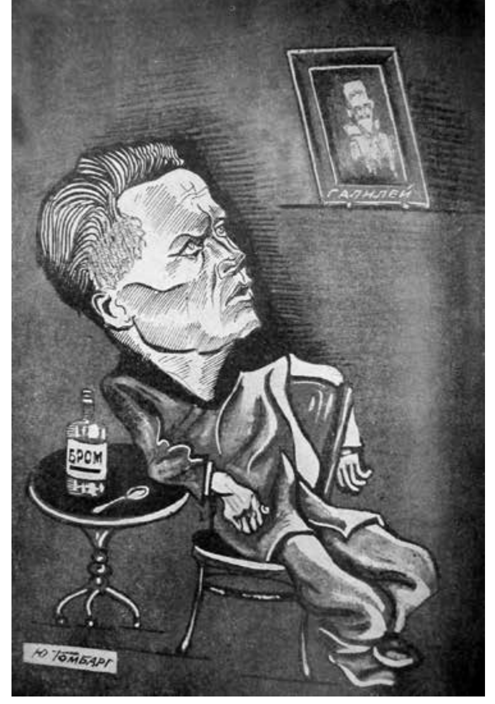
[104] Соломон Лазарович Ореловіч (1902–1937) — організатор кіновиробництва, чекіст. У 1924–1927 — дир. Ялтинської к/фабр. ВУФКУ. У 1927–1928 — зав. виробничим вітд. Київської к/фабр. У 1928–1930 — дир. Одеській к/фабр. ВУФКУ. У 1930–1931 — дир. Київської к/фабр. З 11.12.1931 — дир. Московської к/фабр. Союзкіно. З серпня 1933 по липень 1934 — заст. начальника відділу резервів ОГПУ (Харків), з липня 1934 по січень 1935 — заст. начальника відділення. резервів НКВС УРСР (Київ), з січня 1935 по 15.08.1936 — заст. нач. Управління місць ув'язнення НКВС УРСР. Потім (до арешту) — дир. Київської к/фабр. 17.07.1937 заарештований в Києві. 7.09 засуджений ВКВС до вищої міри покарання і розстріляний. Реабілітований 6.10.1956.



О. Довженко на зйомках фільму «Земля»



О. Довженко та С. Шкурат на зйомках фільму «Земля»



О. Довженко Шарж Ю. Гомбарга

За більшовизацію ВОАПП'у

<…>

Нам треба ближче взятися до питань кіна і творчої методи кіна, де ми теж відстали. Єсть люди, талановиті кіно-сценаристи, і кіно-режисери, які все ж працюють не за нашою творчою методою, які в кращому випадку наближаюься поступово до нашої методи і то не зовсім рішуче. Візьмімо хоч би найвідомішого українського кіно-режисера і кіно-сценариста О. Довженка, який поєднує формальну майстерність, зокрема формалістичне з еклектизмом у творчій методі, із буржуазним біологізмом, з присмаком буржуазного націоналізму в ідеології. Пригадаймо його фільм: «Земля», де поетизується українську плодотворну землю, як якийсь одвічно-біологічний початок життя, де клясову боротьбу зводиться теж до біології, що, мовляв, забили одного, родився інший, так вмирає дід і народжується онук або правнук. Клясові моменти підкорюються біологічним і цим самим пом'якшується клясову боротьбу. Замість клясової ненависти до ворога ми бачимо деяке «замирення духа»: теж, мовляв, що тут такого важливого забили комсомольця, народяться інші майбутні комсомольці.

Таке намагання підмінити клясову категорію біологічною — є слабке місце Довженка. Ідеалізуючи біологічний бік дійсности, ідеалізуючи українську розкішну природу, — всі ці могутні дари землі — кавуни, родючі яблуні й сади, — Довженко намагається знову таки підкреслити, що це Україна, українська стихія, від цієї стихії проводиться паралель до такої ж «загальнолюдської» постаті українця, яка й є частина природи «Син землі» і, таким чином, ідею клясової диференціяції підмінюється символізованою ідеєю національної єдности. А разом з тим, Довженко талановитий. За цього режисера треба боротися. І ось для того, щоб боротися за кіно-мистецтво, треба близько підійти до нього, щоби допомагати в кіно-сценарному ділі і допомагати критичними кадрами, щоб впливати на творчу методу кіна. <…>

Коваленко Б.

Молодняк. 1931. № 6/7(54/55). С. 154–155.

«Іван»: «фільм про нову людину»

Інтерв'ю з автором «Івана» : від революційного кіна до пролетарського кіно-мистецтва

Зв'яжіть кіно-творців з глядачем...

Мушу з приємністю констатувати, що кіно-громадськість зацікавилася моєю творчістю, моїм новим фільмом…

Час, гадаю, остаточно вже покінчити з дотеперішньою традицією, коли глядач, преса, керівні організації цікавляться тільки двома точками, тільки двома етапами передісторії кінотвору, а саме: прийманням сценарія та прийманням виготовленого фільму, а тимчасом — чи не найважливіший період формування, становлення кіно-мистецького продукту (тобто час фільмування та монтажу) залишається без належної уваги, без контролю, без догляду…

Нам, кіно-виробничникам, потрібен постійний, безперервний зв'язок з масою робітничо-колгоспного глядача, і ми сподіваємося, що наша преса, зокрема кінематографічна, допоможе нам усталити неодмінно потрібний контакт та систематичний зв'язок поміж продуцентом кіно-продукції та її споживачем.

Нас, кіно-режисерів, або «захвалюють» або (частіше) «закритиковують», а тимчасом —нам потрібно, щоб глядач і критики наші твори аналізували, уважно вивчали, стверджували наш мистецько-ідейний поступ, сумлінно дружньою критикою, товариськими, щирими порадами виявляли наші творчі помилки, допомагали уникати їх на вищому етапі нашого складного творчого шляху, тобто під час виготовлення нового фільму.

За що я хочу боротися своїм новим фільмом?

Минулий, 1931 рік, був роком технічної реконструкції радянської кінематографії, бо в 1931 ми збудували власні фабрики плівки, кіно-знімальної та проекціоної апаратури, удосконаливши наші винаходи в галузі звукового кіна, ми майже цілком позбулися залежности від капіталістичної кіно-техніки, і тим самим (це цілком зрозуміло), кіно-промисловість спричинилася в значній мірі

до зміцнення обороноспроможности СРСР, країни соціялізму, батьківщини революційних пролетарів усього світу.

1932 р. повинен бути початком процесу соціялістичної реконструкції радянської промисловости.

Формула — «революційна кінематографія» — ясна річ, нас задовольняти вже не може, і ми режисери, мусимо бути ініціяторами та активними бійцями в боротьбі за пролетарський стиль у кіні, що ми його можемо створити тільки на основі практичного застосування в своїй творчости єдино вірної, єдино вірної можливої діялектично-матеріялістичної методи, марксо-ленінської філософії. Кваліфікацію мистецького попутника пролетаріяту нам особливо пишатися нічого; кожний з нас, режисерів (рівно ж і сценаристів, операторів) та акторів, битиметься за позиції союзника, а кожен з нас своєї творчою продукцією мусять довести своє право на місце майстра пролетарського кіно-мистецтва, мистецтва партійного соціялістичного.

Нове мистецтво, що ми, режисери, за нього хочемо боротися, найповніше відбиватиме, найбільш адекватно пізнаватиме грандіозні проблеми революцій та практичної побудови соціялізму; ми повинні робити такі фільми, щоб вони активно сприяли процесові змінювання, перерв об'єктивного світу, реальної дійсности, а в першу чергу — людини, її психики.

Рішення XVII-ї партійної конференції дають нам, творцям, цілком чіткі, цілком конкретні вказівки про завдання другої п'ятирічки, про поступовий процес щезання кляс, про ліквідацію решток капіталізму в економиці, а також і в свідомості людей, а це мусить бути одним із перших питань творчої програми радянських фільмарів.

Так… Ми відстали… Ми запізнилися… Але це тільки покладає на нас ще більші, ще відповідальніші завдання.

«Іван» — фільм про нову людину.

Сюжет «Івана»?.. Зовсім нескладний: Івана разом з багатьма колгоспниками посилають на Дніпрельстан для участи в будівництві. Таких фактів у нашому житті мільйони, бо процес успішної індустріялізації потребує робітної сили, людей, кадрів. Разом з тим зміст «Івана» складний і глибокий, бо Іван, стикнувшися з новою технікою, з новим ставленням до праці, з новими соціялістичними

методами, зазнає поразки, тому що Іванова обмежена, індивідуалістична культура безсила піднестися на вищий щабель без заперечення дрібно-власницької своєї природи, без ліквідації решток капіталістичної психіки.

Хоч Іван, маючи добрі м'язи, працював сумлінно, вперто, він примушений був, проте, визнати: — «Я робити не вмію. Тут не тільки м'язи, тут інша хватка… Школа тут потрібна».

І, усвідомивши, що без практики, без опанування нової техніки, без засвоєння нових соціалістичних метод праці справжнім пролетарем не станеш, Іван іде вчитися, щоб стати новим робітником, новою людиною, що її здатне створити тільки соціялістичне підприємство.

Я намагаюся перебороти хибні традиції показувати, наші підприємства тільки зовнішньо, вразити глядача зовнішніми масштабами, аритметичною сумою різноманітних машин, — а мені хочеться відбити нову соціяльну якість нашого будівництва, нашої індустріалізації, показати людину в нових взаєминах, підкреслити місце нового робітника, як керівника машини, як їхнього господаря і я відчуваю, що мені з цим у фільмі пощастить…

Звук.

Борючись за такі завдання, мені припало на долю ще одно, а саме: поєднати образ із звуком. Тому «Іван» має бути іспитом не тільки для мене, а й для цілої української кінематографії, щодо наших досягнень і можливостей в звуковому кіні, бо досягнення щодо звуку в «Івані» будуть досягненнями і української радянської кінематографії.

Кіно. 1932. № 5/6[113/114]. С. 12–13.

Ол. Довженко

Про «Івана»

Сюжет «Івана» я довожу до мінімуму. Колгоспний парубок Іван іде з колгоспу на будівництво (Дніпрельстан) на поповнення лав пролетаріята. Здоровий, бадьорий і спритний. Працює костильщиком на прокладці під'їздних шляхів. Мінімум кваліфікації. Вподобався.

Запропонували Іванові підкваліфікуватися у школі. Іван одмовився. Добре буде і так. І в той же день у соціалістичному змаганні пересвідчився, що одної сили і розмаху мало. Що навіть така проста робота вимагає технічного вміння, що тут — школа. Іван сів у школі за книжку. Таким чином, справа йде про перевиховання «селюка», про боротьбу за перший справжній робочий крок, про ліквідацію селянських дрібно-анархічних звичок і шапкозакидательства.

Мені хочеться фільмом «Іван» внести свою маленьку долю в здійснення великої задачі, задачі висвітлення у нашому мистецтві збірного типу молодої людини реконструктивного періоду.

Маленький сюжет, сюжет простий, без особливих вишуканих колізій і героїв, я беру навмисне. Властне кажучи, і сам Іван не є тим, що зветься «ведущим героєм» фільму. Навпаки, його ведуть, йому вказують на його помилки, його переводять у механічний цех і сажають у школу. Його веде пролетарій, що на сьогодні крім політичної свідомости досяг великого технічного рівня і під проводом партії вбирає в свої лави селянське поповнення і, як педагог, його перевиховує.

Тому основну увагу у фільмові я приділяю тому соціяльному фону, на якому спотикається і нарешті стає на ноги Іван. В цьому пляні, поскільки справа йде про ліквідацію селянських ознак, приділяю немало місця «селюкам» на виробництві. Мені хочеться показати всі впливи, що діють на Івана. Я хочу зробити це стисло і виразно в максимально зрозумілій формі, прямуючи до найширшого контингенту робоче-селянських глядачів, а великий фон малого сюжету мусить на мій погляд сприяти тому, що фільм в цілому буде художньою скалкою нашого бойового и перспективного сьогодні.

Фільм звуковий.

Особливости техніки і можливостей звукового кіно, головним чином, характер і природа завдань, що я їх собі поставив у фільмі «Іван», позначається в конечному результаті цілою низкою нових методів і формальних прийомів. Що витікають з вищенаведеного.

Фільм абсолютно позбавлено того, що зветься гострих ситуацій. Я свідомо викинув зі свого вжитку увесь арсенал тих прийомів, що самі по собі гарантують увагу чи захоплення глядача. Я роблю фільм простий и ясний, що був би подібний до простоти і ясности

його героїв. А звідси простота формальної композиції, відсутність крупних планів з їх метушнею на екрані, ліквідація рваного монтажа, відсутність ефектних ракурсних точок і калейдоскопичности. Зупинюся на одному прикладі. Я вважаю, що ніхто не показав на екрані Дніпрельстану. Він великий і одноманітний, а тому, мовляв, монтаж загальних плянів не дає можливости його виявлення на екрані. Унаслідок, екрани завалені середніми і крупними плянами, бодай, рилами екскаваторів, крупними зубам, шестерень, обов'язково димом для більшої «динаміки».

Я почав шукати динаміку в іншому. Вивчивши за кілька днів всю територію Дніпрельстану та його освітлення в різні часи дня, обрахувавши напрямки залізничних шляхів, я знав його їдучи на бетонних поїздах. В результаті найпростішої склейки получається картина, ніби глядач повільно обходить увесь велетень. Динаміка кількости просторів, обсяги урочистої гармонії у своєму безперервному цілеспрямованому рухові.

Динаміка здорового і простоти.

У свій час мене вважали майстром пейзажу в кіно. Думаю, що це було неправильно. Але зараз я, очевидно, знайшов таки дорогу до пейзажу. Я роблю спроби подолання статики пейзажу і на сьогодні, думаю, що одно оце може зробити пейзаж або пару пейзажів поряд не просто склеяними картинками для «передовки», а повноправною виразною монтажною фразою з певним сюжетним навантаженням.

У цьому мені допоміг звук. Я примусив пейзаж звучати.

Працюю також над проблемою тиші в кіно. Думаю, що тільки через звукове кіно можна досягнути тиші. Німий екран через свою умовність тихим не був, навіть без музичного супроводу. Тиша на звуковому екрані не завжди відповідає звукові на звуковій доріжці.

Умови роботи важкі, особливо через технічну відсталість. Але, не лякаючись упертої боротьби, пощастило, переробивши звукову апаратуру, досягти такого звуку, який є на сьогодні в нашому Союзі цілком нормальний.

Ол. Довженко

Кіно. 1932. № 19/20[127/128]. С. 14.





«Иван»

(Режиссер А. Довженко, «Украинфильм»)

После во многом замечательной «Земли» Довженко взялся за тему индустриального порядка. Как строгий, вдыхательный и глубокий художник, он остановил свой глаз на глубинных процессах социалистической индустриализации и связанной с ними переделки человека.

Не желая вульгаризировать и упрощать вою задачу, Довженко решил ее взять психологическом разрезе, стараясь на фоне внешних процессов показать процессы внутреннего порядка. Так родился фильм об Иване — повесть об одном из многих миллионов представителей крестьянства, попадающих в самую гущу крупного строительства, где меняются в корне вся их прежняя идеология, все навыки, все их мелко-собственническое, ограниченное «нутро».

Вот задача, поставленная себе режиссером Довженко. Но поставить задачу — не значит еще ее разрешить. Решающим недостатком фильма является то, что в нем **не раскрыт в художественных образах процесс превращения одного из многих миллионов, «селюка» Ивана в индустриального пролетария, творца и хозяина нового мира**.

Известную и немалую роль в этой неудаче сыграло и то обстоятельство, что **сюжетная линия фильма чрезвычайно разветвлена, намечена скупо, сбивчиво и путано**. Зачастую, неискушенному зрителю приходится с трудом отгадывать назначение того или другого кадра, часто имеющего важное значение для всего фильма. Однако гораздо значительнее то, что **процесс внутреннего идеологического перерождения героя также показан чрезвычайно разорвано, без отправных точек, без художественного выявления психологии героя и, следовательно, без убедительного и ощутимого развития всего процесса ее изменения**.

Довженко не нашел и основного тона, в котором следовало строить фильм, **основного масштаба**, в котором надо было представить человека на стройке.

Среди многих замечательных эпизодов в фильме есть один сделанный режиссером с особенным мастерством эпизод, который в буквальном смысле слова мог бы явиться **ключом** ко всему

построению каротины, — это эпизод, в котором Иван первый раз в своей жизни, сквозь открытие окно заводской конторы, с трепетом, дрожью и восхищением наблюдает грандиозный размах работ на Днепрострое.

Перед человеком деревни впервые открываются необозримые возможности, которые пока еще воспринимаются им как некая таинственная **«звенигора техники»**. Его руки еще только-только наливаются силой, готовясь схватиться по-настоящему, по-хозяйски за ее рычаги. В нем впервые пробуждается стремление врасти в породу людей, управляющих, подчиняющих себе, организующих работу всех этих мощных машин и механизмов.

В этом эпизоде заключается огромной силы эмоциональный, психологический заряд, который как бы предопределяет монументальный и в то же время согретый глубоким лиризмом стиль, раскрытия и воплощения которого, естественно, ждешь в дальнейшем течении фильма.

Но Довженко сворачивает на другой путь. Он погружает своего героя в какую-то вакханалию отлично заснятой техники, в какую-то «вальпургиеву ночь» бетономешалок и землечерпалок, поданные ведущие эпизоды, которые должны были являться путеводными огнями, сигнальными вехами для восприятия зрителя, даны уже не в связи с тем, как их воспринимает сам Иван, и, следовательно, не раскрывают изменений, происходящих в его сознании.

Упорно проводимая, нарочитая сдержанность, скованность и холодность игры при монументальных масштабах и стиле фильма лишили его необходимой теплоты, дали ему налет сугубой рационалистичности и даже **надуманности**.

Внешняя обстановка, в которой протекает все действие, приводит к ряду событий, имеющих решающее значение для Ивана и для тех, кого он представляет. На глазах у зрителя куется биография нового человека в ее основных, определяющих моментах. Но внутренние **мотивы** остаются в фильме не вскрытыми. Поэтому кульминационный момент фильма — вступление Ивана в партию — встречается зрителем как полная и совершенно необ'ясненная в фильме неожиданность.

Не менее важные эпизоды поданы в фильме как-то неподвижно, статично, без взаимной логической и художественной связи друг с другом. Какие же причины толкнули Ивана на вступление в партию? Что взорвало в нем ненависть против прогульщика, символизирующего отсталую, анархическую, пьяную, кулацкую деревню? Где корни его протеста против «секретов» производства, протеста, вспыхивающего в момент, когда он вплотную сталкивается с трудностями овладения новой техникой?

Зрителю, неизменно симпатизирующему основному герою фильма, приходится здесь **самому подыскивать эти мотивы, то-есть в значительной мере доделывать и дополнять работу режиссера**. Совершенно понятно, что сам фильм от этого не лишается своих недостатков и остается художественно недосказанным и неполновесным.

Склонность к неподвижности, и статической трактовке событий и образов еще усугубляется типичной для Довженко манерой **статической подачи кадров**.

Разумеется, с точки зрения киномастерства в фильме есть ряд блестящих кадров. Уже с первых ее аккордов на зрителя пахнуло настоящей, грозной и взрывчатой силой. Это ощущение силы, богатых, но неиспользованных возможностей не покидало зрителя на протяжении всего фильма. Довженко, как художественный организатор кадров, создал ряд прекрасных киноскульптур в духе лучших образцов таких гигантов, как Менье или Родэн. В других местах его кадры поражают красочностью, тонкой игрой светотени, напоминания знакомые нам по его же прежним работам образцы тончайше киногравюры.

Звук в картине, скупо и в миру распределенный, подан также мастерски-чистым, с виртуозным соблюдением законов звуковой перспективы (вспомним хотя бы блестящее начало фильма отдаленно звучащую песнь на фоне деревенского пейзажа). Однако повторяем, **бесспорное мастерство режиссера не в состоянии аннулировать органические пороки его новой работы.**

Путь Ивана, может быть, является в известной мере символическим для творческого пути самого Довженко. Впервые на протяжении всего своего художественного бытия, обратившись

к теме индустриального порядка. Довженко так же, как и его герой Иван взволнован и даже слегка растерялся от величия и необ'ятности раскрывшихся перед ним перспектив.

И если в своей новой работе Довженко не достиг еще желаемого результата, **то он может его достигнуть**.

Порукой этому творческая мощь самого Довженко и миллионов тех Иванов, которые в самой жизни добились того, что пока еще не сумел досказать в своем фильме Довженко.

Б. Розенцвейг

Комсомольская правда. 1932. № 2161(2342). 12 ноября. С. 4.

З питань про фільм «Іван». О. Довженка[105]

До XV роковин Жовтня Українфільм, як свій рапорт до свят, випустив новий кінофільм О. Довженка «Іван».

Значення кіна в соціялістичному будівництві зростає велетенською мірою. Чим далі переконливіше звучить вислів Леніна, що кіно — найважливіше для нас мистецтво. У світлі останніх постанов партії про школу, про прискорення темпів культурної революції, у світлі постанов XVII партійної конференції про другу п'ятирічку, що в ній ми маємо ліквідувати пережитки капіталізму в економиці і свідомості людей, — значення кіна ще більше зростає. Воно повинно правити за винятково могутній важіль у гігантській роботі, що стоїть перед партією, пролетаріатом нашої країни. Тому пролетарська суспільність так уважно ставиться до кожної нової картини, активно бореться за зміцнення кадрів кінематографії, за кожного майстра на цій найвідповідальнішій дільниці — мистецтва. Пролетарська суспільність ставить до кожного працівника кіна тим більші вимоги, що його (кіна) засоби озброєння, а відтак вплив невпинно зростають. Опанування техніки тон фільму, що робить цілу революцію в цій дільниці мистецтва, привертав пролетарську суспільність. Жагуче інтересує її, бо в тонфільмі ми здобуваємо додаткове, надто активне озброєння в боротьбі за національну

[105] Ця стаття в подальшому була опублікована в журналі «Кіно» (1932. № 19/20. С. 10–13).

формою, пролетарську змістом культуру, що вона за визначенням тов. Сталіна має розквітнути в умовах соціялистичної реконструкції нашої країни.

Це все ставило й ставить перед нами, а передусім — організаціями, покликаними практично здійснювати провід творенням української радянської кінематографії, особливо пильно і відповідально поставитись до покладеного на них завдання.

Коли така вимога стояла й стоїть загалом, то це зокрема стосується фільму – рапорту XV Жовтневі, що за тему має перероблення на соціялистичних велетнях – будовах селянських поповнень робітничої кляси. Тут передусім потрібен був справжній партійний провід, здорова пролетарська атмосфера, а від так допомога і конкретні вимоги до автора-режисера, до кожного учасника творення фільму «Іван».

Та треба сказати прямо, що саме цього й бракувало. Було щось просто протилежне, що й змушує нас першим питанням про кінофільм «Іван» поставити

ПРО АТМОСФЕРУ

Пролетарська суспільність України, за великою мірою й Союзу, знає О. Довженка з попередніх фільм. В них: і в «Сумці дипкур’єра», і в «Арсеналі», і в «Звенигорі», в «Землі» молодий кіномитець **О. Довженко виявив великі художні здатності**, розмах і сміливість в поставі і трактуванні найвідповідальніших тем. Але **ці ж таки фільми виявили величезні ідейні зризи** молодого кіномитця, що здеклярував свою волю творити радянське кіномистецтво. На ці величезні ідейні прориви О. Довженка вказувала критика, зокрема, розбираючи кінофільм «Земля». Викриваючи це, наша критика ставила перед О. Довженком, перед безпосередніми його керівниками в кіновиробництві питання про **поглиблену роботу над ідейним озброєнням, марксистським вихованням О. Довженка**, бо лише таке озброєння, підвищення теоретичної марксо-ленінської підкованости могло й може дати зростання О. Довженка як радянського художника, майстра великої справи радянського кіномистецтва.

Рішуче відкидаючи заїжджательські випадки на адресу О. Довженка, критика вимагала водночас від проводу тодішнього ВУФК’у, а потім Українфільму створити навколо Довженка,

колективу, що працює з ним, прості **пролетарські обставини, що в них би автор-режисер відчував справді партійний провід, чув справжнє слово більшовицької критики**, бо для нас зрозуміло, що тільки такі обставини, тільки піднесення відповідальности за велику справу радянського кіномистецтва може сприяти виховуванню, вирощуванню наших кінокадрів. Уже тоді з приводу «Землі» було на повний голос поставлено питання про рішучу зміну характеру роботи на кінофабриках, зокрема з Довженком, про ліквідацію атмосфери некритичного потакування, захвалювання, шкідливого для митців, для кіномистецтва.

Треба сказати, що цього всього провід ВУФКУ, а потім Українфільму, провід київської кінофабрики не взяв до уваги. Навпаки, останні факти з кінофільмом «Іван» свідчать, що на кінофабриці ще згущено атмосферу алілуйництва.

Справді, за півтора місяці до виходу кінофільма «Іван» завідувач художнього цеху київської фабрики Гр. Зельдович[106] та художній редактор М. Бажан із Н. Ієзуїтовим[107] дали цілу сторінку матеріалу про творчість О. Довженка, зокрема про «Івана», в «Кіногазеті» № 42. Тут М. Бажан всю історію радянської української кінематографії малює так:

[106] Григорій Борисович Зельдович (1906–1988) — український редактор, кінокритик, викладач. Заслужений працівник культури УРСР (1969). Вчився на кінознавчому ф-ті Всесоюзного держ. ін-ту кінематографії. Працював ред. на Київській к/фабр. (1930–1935), у Головному упр. кінематографії (1935—1956), на Київській к/ст ім. О.П. Довженка (1956–1969), у Комітеті по кінематографії при Раді Міністрів УРСР (1969–1988). Водночас викладав у Київському ін-ті театр. мист. ім. І. Карпенка-Карого. Як ред. працював з реж. О. Довженком, І. Савченком, Л. Луковим, В. Івченком, Т. Левчуком та ін. Автор ряду кн. з питань кіномистецтва.

[107] Микола Михайлович Ієзуїтов (1899–1941) — російський історик кіно і кінокритик. Відомий як один з основоположників радянського кінознавства. У 1930–1932 науковий співробітник Інституту літератури, мистецтва і мови Комакадеміі, Всесоюзного науково-дослідного кинофотоінстітуту (НІКФІ) і Державної академії художніх наук (ГАХН). У 1932–1936 зав. секцією кінознавства Державної академії мистецтвознавства (ГАІС) в Ленінграді, керував кінознавчої аспірантурою. З 1936 — зав. кафедри історії кіно ВДІКу, з 1939 — професор. Написав ряд праць з історії кіно та монографії, присвячені акторам і режисерам.

«1927 р. режисер Довженко з оператором Завелєвим, художникам Кричевським, акторами Надемським[108], Свашенком, Подорожним[109] і Отавою[110], та сценарієм Йогансеном[111] та Юртиком[112] поставили "Звенигору". Цей рік є дата, коли українське радянське кіно дало справді український радянський фільм.

[108] Надемський Микола Захарович (1892–1937) — український актор театру та кіно, театральний режисер. З 1906 — навчався у Київському худ. уч-щі, згодом у театр. сту. Ім. М.Г. Савиної у Москві. Як театр. акт. та реж. брав участь у гастролях у Стокгольмі та Гельсінгфорсі з трупою Шуміхіна. З 1920 — акт. Києво-Печерського робітничого т-ру, пересувного т-ру «Цукортресту», з 1921 — акт. т-ру ім. Лесі Українки в Києві. В 1922–1926 — акт. і реж. низки експериментальних т-рів України, з 1926 — акт. Одеської, а потім Київської к/фабр. У 1937 — заарештований, 23.12.1937 — засуджений до розстрілу.

[109] Олександр Тимофійович Подорожний (Лесь Подорожній, 1902–1984) — український актор, режисер, педагог. Відомий як акт. т-ру «Березіль» і актор кіно. Був учнем Леся Курбаса, з яким працював у т-рах «Кийдрамте» і «Березіль». У трагічні рр. репресій проти української інтелігенції зустрівся з своїм колишнім наставником у таборі Медвеж'єгорська (1934). Про їхню зустріч і співпрацю на Медвежій Горі згадується в роботі Р. Скалій «Лесь Курбас. Дорога на Соловки».

[110] Поліна Скляр-Отава — українська актриса. Знімалася у фільмах «Звенигора» (1927), «За стіною» (1928), «Джиммі Хіггінс» (1928).

[111] Майк Йогансен (справжнє ім'я — Йогансен Михайло Гервасійович, 1895–1937) — український поет, прозаїк, сценарист доби «Розстріляного відродження». У 1917 — закінчив історико-філологічний ф-т Харк. Імпер. ун-ту. У 1921 — зближується з Елланом-Блакитним, Хвильовим, Сосюрою. Разом із ними стає фундатором Спілки пролет. письм. «Гарт» (1923). В цей час працює ред. ВУФКУ, звільняється з роботи після переїзду організації з Харкова до Києва восени 1926 року. У 1925 — заснував літ. об'єднання ВАПЛІТЕ. В січні 1928 — ініціював створення «Техно-мистецької групи А» (1928–1931), видавав «Універсальний журнал». З ідеї Йогансена народився також позагруповий альманах «Літературний ярмарок» (1928–1930). Пізніше вступив до Спілки радянських письменників України (1934). 18.08.1937 — заарештований, 27.10.1937 — розстріляний.

[112] Юрій Йосипович (Юрко) Тютюнник (1891–1930) — український військовий діяч, генерал-хорунжий армії УНР. З серпня 1914 — брав участь у Першій світовій війні спершу в чині унтер-офіцера, згодом офіцера. 5 жовтня 1920 — підвищений до генеральського звання. 16 лютого 1921 — обраний членом Вищої військової ради УНР. 23 жовтня 1921 — вступив до командування Повстанською армією. Операція, проведена у листопаді 1921, закінчилася трагічно. Після поразки походу з невеликим загоном пробився до Польщі. 22 грудня 1921 — повернення в Україну. Працював у ВУФКУ сценаристом (сценарій фільму «Звенигора», спільно з М. Йогансеном і О. Довженком). У ф. «ПКП» зіграв самого себе. 12.02.1929 — був заарешован. 03.12.1929 —засуджений до розстрілу. 20.10.1930 — розстріляний.

Почалася нова епоха в історії нашого кіна, епоха досягнень і перемог. **Довженко стоїть на чолі цієї епохи**».

Бачили?

Слідом за М. Бажаном Н. Ієзуїтов — хай заднім числом — познає нас у чім полягає «соль» «Землі» О. Довженка. Виходивши з позиції, що «хто хоче зрозуміти поета — повинен вступити в його область», — Н. Ієзуїтов старанно затер, замазав усі помилки, усі ідейні провали «Землі» і прийшов до висновку, що помилки Довженка «всього лише дряпак ногтем на борту океанського пароплава». Завідатель художнього цеху київської кінофабрики Гр. Зельдович, кинувши твердження, що «послідовної, марксо-ленінської критики та оцінки творчости, всього творчого шляху Довженка нема і по цей день», сповіщає про кінофільм «Іван»: «ясне уявлення про **геніяльність** картини дасть лише сама картина».

Спираючись на цей матеріал в «Кіногазеті» на матеріял, бачите, співробітника комакадемії Н. Ієзуїтова, Гр. Зельдович вміщає в київській «Пролетарській Правді» № 246 за 26-Х ц. р. статтю під заголовком «Творчість Довженка на піднесенні». Тут уже осмілілий художній керівник київської кінофабрики Гр. Зельдович дає волю у своєму висловлюванні, по-перше, на адресу всіх, хто наважився свого часу критикувати кінофільм «Земля». Спираючись на авторитет співробітника комакадемії Н. Ієзуїтова, автор оголошує, що «Земля» «безперечно являла **цілком винятковий мистецький факт**». А в зв’язку з тим, що це так, то Гр. Зельдович все, що критичного говорено про зриви в “Землі”, називає «потоками брудної лайки» й глибокомудро завершує: «недарма історія критики «Землі» стала мало не синонімом **найбрутальнішого ставлення до митця**».

І, навпаки, щоб показати, що він, Гр. Зельдович, нічого спільного не має з цими брутальними критиками, голосить, що автор «Землі» та «Івана» «найбільший майстер», «**буйно розвинувся геній Довженків**», Довженко — це «величезний талант», а значить і кінофільм «Іван» — це «зразок високохудожнього соціялістичного реалізму», що «Іван» — це «шедевр радянського звукового кіна» і т. д. і т. ін. В такому **елейно-хвальному тоні цілий підвал у київській «Пролетарській Правді»!**

Більше того, Гр. Зельдович не посоромився оцей свій потік алілуїщини прикрити постановою ЦК ВКП(б) від 23 квітня про перебудову літературно-художніх організацій…

І це зветься художній **керівник**. Це зветься **партійний** провід творенням української радянської кінематографії. І це зветься партійним розумінням постанови ЦК ВКП(б). Чи тут і сліпому видно, що художній керівник київської кінофабрики не **туди** потрапив. У всякому разі **не туди, куди потрібно партії**, радянський кінематографії, її кадрам, зокрема О. Довженкові. Бо що спільного з партійним розумінням боротьби за радянське мистецтво, роботи з попутницькими кадрами має ця блудлива гра в крикливі слова? Хіба наше завдання є обов'язково **наліплювати ярлики геніїв**. Кожному ж зрозуміло, що **це так само згубно для наших кадрів, як і «заушаніє», як голобельна критика!** Кожному зрозуміло, що впливати, керувати нашими художніми кадрами, працювати з попутниками це не значить блудословити, фіміями курити, а **наполегливо, по-товариському, по-більшовицькому допомагати їм, ставлячи конкретні вимоги, критикуючи їх**, створюючи навколо них просту пролетарську обстановку, на основі критики й самокритики, підіймаючи їх до розуміння всієї величі й відповідальності, що на них покладається, що вони **її самі на себе; беруть, стаючи до лав творців і учасників великого соціялістичного мистецтва**. Лише обиватель, опортуніст, а не більшовик — борець за пролетарське мистецтво, ухиляється від партійної постави **питань мистецтва як питань гострої клясової боротьби**. Хто цього не зрозумів, той нічого не зрозумів у постановах партії, зокрема в постанові від 23 квітня. Лише обиватель може трактувати цю постанову так, и що ніби ми відмовляємося від критики помилок, зокрема у попутників, ніби б після цієї постанови нам треба йти просити в них вибачення за справедливу критику, якій ми піддавали попередні твори попутників (це робить Н. Ієзуїтов).

До того ж постанова ЦК ВКП(б) від 23-IV спрямована проти групівщини. А зрозуміло, що групівщина — це не монополія колишнього проводу раппівців-вусппівців. Ми повинні рішуче боротися проти групівщини, звідки б вона не просувалася.

А це факт, що в підвиваннях Зельдовичів у атмосфері захвалювання саме й народжуються елементи «непогрішимости», замкнутости, групівщини.

Отже, треба сказати, що провід Київської кінофабрики, художні керівники Українфільму виявили себе нижчими проти тих завдань, які поклала на них партія у творенні української радянської кінематографії. Наша преса, що мала незрівняно більше уваги віддавати такій відповідальній дільниці як кіно, як процес творення кінофільмів, зокрема «Івана», не стояла на височині, дала себе, зокрема київська «Пролетарська Правда», використати у групових цілях.

Щоб належно, по-нашому оцінити кінофільм «Іван», — а він **вимагає величезної до себе уваги, критики, — нам треба покінчити з групівщиною**, з претензіями на монополію. Нам треба навколо кіна створити справжню здорову пролетарську атмосферу, ліквідувати спроби оточити його стіною неприступности.

Радянська українська кінематографія **виросла**, зокрема за активної участи О. Довженка, **щоб її убгати у вузькі рямці групо**к. Справжні зразки великого більшовицького кіномистецтва будуть створені не в задусі вузького кола підхвалювачів, а при активній участі ударницьких загонів, що їхня кровна справа — є творення більшовицького мистецтва загалом.

Пролетарська суспільність, пролетарський глядач, активний учасник творення соціялістичного мистецтва, а тим паче такого, як кіно, а тим паче такого, як тонфільм, **не може обмежитися на званні стороннього «зрітеля»**. Вів не може задовольнитися з цієї ролі, що її, за допомогою Зельдовичів, відводить йому О. Довженко. А ця роля ось так виглядає (цитуєм з статті Зельдовича «Ждем» — «Кіногазета» № 42):

— «Глядачу, (каже Довженко в одному з своїх небагатьох друкованих виступів, коли ти чого не розумієш, — не думай, що перед тобою незрозуміла чи погана річ. Пошукай причини нерозуміння в самому собі. Може ти просто не вмієш мислити, а моє завдання — заставити тебе мислити, дивися на мій фільм».

Наш глядач — уважний, активний і мислити він навчився вже і вчиться далі. Хто йому в цьому відмовить! Він чим далі краще розуміє ролю художніх творів у поглибленні цього мислення,

усвідомлення своєї ролі, своїх завдань у гігантській будові соціялізму. Але водночас він за те — і цього активно вимагає — щоб на його організовану думку зважав творець, художник; бо це ж і є один з найважливіших виявів допомоги художникові. Коли він (художник) цього не розуміє — він перестане бути **нашим** художником. Тоді розрив поміж декларацією художника про своє бажання боротися за велике більшовицьке мистецтво буде розходитися з ділами, тоді буде фальш.

Недаремно Українфільм, нічого не зробивши, щоб послухати організовану пролетарську думку про той чи той фільм, вдається до крикливої реклями. Недаремно він підтримує перегріту атмосферу групівщині навколо творчости О. Довженка. Це непотрібно О. Довженкові як радянському митцеві. Хто сказав, що радянському митцеві потрібен римський бронзовий профіль?

Отже, за просту пролетарську атмосферу в творенні радянського кінофільму!

Ф. Т.[113]

Комуніст. 1932. № 310(4010). 12 листопада. С. 4.

З питань про фільм «Іван». О. Довженка*)

2. ПРО ЗАГОЛОВНИЙ ПЕРСОНАЖ

Тема нового кінофільму О. Довженка — перероблення селянських поповнень робітничої кляси на велетні — будуванні. Тема дуже велика, актуальна, йдеться бо про перероблення мільйонів.

[113] Феодосія Прохорович Таран (справжнє прізвище — Гончаренко; псевдонім — Ф. Мосенко) (1897–1937) — український публіцист, критик. З 1925 — відповідальний секретар газети «Вісті ВУЦВК». З 1927 — заст. директора, згодом ред. газети «Комуніст». У своїх матеріалах висвітлював проблеми реконструкції народного господарства, раціоналізації промисловості. На початку 1930-х — головн. ред. газети «Вісті». «Розвінчував» у своїх публікаціях О. Шумського, М. Хвильового, М. Скрипника як «німецьких агентів». Проте 13 серпня 1937 р. був заарештований, 24 грудня 1937 р. — розстріляний.

О. Довженко спробував узяти що тему на тлі Дніпрельстану й то в площині художнього відтворення процесу психологічного перевиховання молодих поповнень. Це вимагає глибокої ідейно-художньої правдивости, **чіткости клясового трактування** кожного явища, типу, події. Це вимагає стройности побудови цілої речі, доцільного використання художніх засобів. А ми знаємо, що художні засоби О. Довженка немалі. І в «Івані» він дав окремі кадри високо-художні. Цей бік постави «Івана», зокрема звукова частина, поєднання звуку й образу заслуговує на спеціяльний розгляд. Ми хочемо коротко зупинитись на тому, скільки автор виконав узяте на себе зобов'язання з основної напрямної теми, як вона проходить у дії заголовного персонажу.

Перед глядачем проходить ця, за визначенням О. Довженка, «звичайна людина» з колгоспу — на будівництво, через ударництво — до партії й школи. Проходить плавко. Та так лише й можуть проходити схеми. А Іван у фільмі це ж і є схема. Річ лише в тому, що за цією круглою схемою у фільмі О. Довженка від початку до кінця залишається **безлиця** людина. Вона, людина, не знає у фільмі О. Довженка **боротьби**.

Іван виховець із колгоспу і то міцного і машинами, колгоспу, що навербував для Дніпрельстану 100 поповневців. Батько був ініціатором того, що Іван потрапив до числа завербованих. Іван потрапляє разом із батьком та матір'ю і з дідом (усією родиною) на Дніпрельстан до свого дядька-робітника, що там працює. Дядько перший, хто привітно зустрічає на Дніпрельстані батька та Івана (пригадуєте сцену сміху, що переходить у регіт при зустрічі двох братів). З затишного дядькового вікна учорашній колгоспник Іван уперше дивиться на велетень-будову, що її вже на дві третини збудовано. На роботі Іван працює біля батька і на зауваження бригадира, що Іванові треба б до школи, під батьківським запитанням:

— «Івана у школу»?

син зухвало викликає бригадира на змагання. Але зазнає поразки. Розлютований з неї, кидає Іван своїм переможцям обвинувачення в секретництві, загрожує батькові, що залишить будівництво й піде додому на село. Потім раптом усвідомляє, що тут «школа потрібна», з допомогою дядька потрапляє до зводового цеху й на

учобу. А перед нею на урочистих зборах, за головуванням дядька ж, Івана приймають до партії. І — все. Ні, у фільмі бачимо, ще дві активні Іванови дії. Іван солідаризується з антирадянським виступом виконроба Бігунова в їдальні та ще на урочистих зборах після куркульського виступу прогульника-односельчанина задає «робочий вопрос»: «мені соромно, що я походжу з одного села з цим прогульником».

Кожен пролетарський глядач, учасник **великої** боротьби за соціялістічну реконструкцію нашої країни цілком справедливо спитає: де ж тут художнє відтворення соціалистичного **перероблення**, де тут переродження, де тут хоч крок до нього? Де відтворення художником того, що у нас на соціялістичних підприємствах «в психології мас, в їхньому ставленні до праці пройшов велетенський переліт» (Сталін). Не бачимо ми цього в заголовному персонажі кінофільму. Немає тут **основного** вирішального **виявлення** клясової фізіономії, **клясової позиції** цього Івана. А клясова позиція визначаться в боротьбі, активною в ній участю. Без боротьби жодного перевиховання нема й не може бути.

Нагадуємо, що Іван за фільмом пройшов немалий шлях: був у колгоспі, через нього пройшов на соцялістичне будування, через ударництво на ньому (будівництві) — до партії. Який інший **шлях борця** за справу соціялізму є у нас? А цей шлях — шлях **гострої клясової боротьби**. В запеклій клясовій боротьбі з куркулем, трощивши його на своєму шляху, незаможники й середняки вступають до колгоспу, в боротьбі з ним (куркулем) та його агентурою стають до громадського господарювання. У цій боротьбі кожен колгоспник, колгоспниця виборює собі ясне ставлення до колгоспу, клясового явища. Бо йти до колгоспу це не витівка, не примха, не парубоцьке зухвальство, в тому числі, очевидно й для Івана.

Ударництво — це справа гострої клясової боротьби, а не парубоцького зухвальства, як це виходить за О. Довженком у кінофільмі «Іван». Ось дідова репліка:

«Вдаримо бувало з дівчатами на вулиці, — аж земля гуде. Побий мене бог».

Оце справді згадка про парубоцьке зухвальство. Тільки що спільного з цим пошлим, дрібним дідовим зухвальством має соціялістичне ударництво?

Соціялістичне змагання та ударництво буйно запалилося в молотечих загонах ленінського комсомолу. Але це блимок хвалькуватого зухвальства, а великий більшовицький вогонь, що запалився у клясовій боротьбі за висоти першої п'ятирічки, вогонь, що дедалі шириться, зростає.

Вступ до партії — справа клясової боротьби, це зрозуміло кожному.

Нічого цього в художньому показі не відтворив О. Довженко своїм заголовним персонажем. Іван О. Довженка **через усі ці етапи** проходить як **невизначена** особа. О. Довженко подає Івана не в оточенні колективу, цього могутнього фактора перевиховання й виявлення лиця, а увесь час огорожує його родиною. Фактично О. Довженко у кінофільмі «Іван» подає нам не Івана, а **родину** Іванову. Була ця Іванова родина в колгоспі. Потім цілим гамузом посунулася на Дніпрельстан, благо там дядько Іванів. На Дніпрельстані получилося «воспроизводство» Іванової родини на поширеній базі. Іван працює — біля батька, Іван на зборах — біля батька. Іван — з дідом.

А цей **дід** старий знайомий зі «Звенигори». Йому подорож до Дніпрельстану О. Довженко заповів ще 1928 р., закінчивши «Звенигору» таким звертанням до діда:

«Мій дорогий, старий діду! Пора вже залишити свої наївні чари та непотрібні кропіткі шукання в непотрібних ефемерних кладах минулого. Подивися, якими безплотними тінями стоять вони далеко за спиною нашої техніки, нашого неухильного зростання. **Сьогодні ми будуємо на скелях Дніпра чудо**. На тих самих скелях, де інтелігентні сини твої проливали мрійницькі безсилі сльози, що стікали по канцелярських кооперативно-педагогічних п'яненьких вусах десятки років — "Було колись". Так, діду, ми так самі говоримо, посміхаючися, це знамените "Було колись". І ми стоїмо лицем до того, що є і що буде по нашій волі».

Цей дід і на Дніпрельстані тягне своєї **і не може не тягти**. Він, потрапивши на Дніпрельстан з усією Івановою родиною, кидає репліку:

«Чого заіржали, розорителі. Розіковиряли село, а тепер я тут буду догнивати».

І на це у Івана — жодної відповіді. Довженків Іван так і залишається безлиций. А як тоді він може бути **нашим?**

Безлиций вимагає до себе пильної уваги. Безлиций у колгоспі — прикривач куркуля. Безлиций на виробництві — підтримувач класового ворога: він, Довженків Іван, солідаризується з прорабом Бігуном (сцена в їдальні). Стережіться безлиცих!

Художник, що оспівує безлицих, хто виставляє їх як творців соціалізму — явно фальшивить.

Ми творимо кадри будівників соціялізму **мільйонами**. Але треба бути сліпим чи засліпленим, щоб не бачити, що це **маси** ударників, **а не безлиця**, аморфна **ватага**, натовп. Кожен з них визначений **у клясовій боротьбі**, боєць, що **виборов** собі ім'я, по-батькові й прізвище. Носить його, пишається з нього. А у Довженка — це безлиций Іван, що не знає свого клясового прізвища.

Клясовий ворог у кінофільмі О. Довженка має своє ім'я по-батькові і прізвище. Він активний, бо знає за що бореться. Хоч і цього куркуля О. Довженко вивів трохи прилизаним. Цей куркуль з квіткою в руках, прогульник, і що соромлячись підходить до чорної каси, лякливо озирається, перелякано втікає від рупора, хоч на вулиці нікого нема, цей рибалка з вудкою — трохи ушляхетнений. До нього більш логічно застосовувати сміх, а не інши методи боротьби. Чи так воно справді є? Не для сміху ж побудовано чорну касу на Дніпрельстані! Навряд чи таке трактування клясового ворога, змазує загрозу від нього, справді наше.

Та все ж цей прогульник-куркуль у фільмі дужчий за Івана. Він діє, він нахабний — лізе (а йому дозволяють!) виголошувати промову на великих робітничих зборах…

Свого безлицього Івана автор не поставив віч-на-віч з цим клясовим ворогом-прогульником (крім урочистих зборів). Він бо знає, що його Іван не витримає цієї зустрічі!

Словом, у фільмі не відтворено постаті одного з мільйонів борців за соціялізм. І цілком надаремне говорить Іванів дядько:

«Приймаючи Івана до партії, товариші, ми говоримо: сьогодні Іван не керівник, не геній. Іван — радянський боєць, один з тих…»

Правильно буде сказати, що Іван безлиций це не є радянський боєць. Не Івани, що не знають свого клясового споріднення, будують соціялізм. Його за проводом партії будують ударницькі загони, що на колгоспних ланах, борючись проти куркуля, знеосібки, піднімають урожай, виконують хлібозаготівлі, організаційно й господарськи зміцнюють колгосп, завойовують собі політичну й технічну грамотність. Соціялізм будують ударники соціялістичних підприємств в боротьбі з клясовим ворогом, підвищуючи продуктивність праці, опановуючи за проводом партії науку й техніку.

І коли в кінофільмі «Іван» цього не відтворено, то тут виявилося, що автор ще не позбувся впливів звенигорської минувшини. Не виживши, не переборовши її, О. Довженко дав не наше, а чуже нам трактування найвідповідальнішої теми соціялітичної реконструкції — перероблення сільських поповнень на індустріяльному велетні-будуванні. Довженків Іван був і є ще онуком діда із «Звенигори», а не ці онуки — мільйони творців соціялізму, армія ударників, що для них праця на соціялізм є справою чести, доблести й геройства.

*) Див. «Комуніст» за 12-ХІ № 310

Ф. Т.

Комуніст. 1932. № 313(4013). 15 листопада. С. 4.

З питань про фільм «Іван». О. Довженка*)

3. ПРО ДНІПРЕЛЬСТАН, ПРОВІД ТА ЖИВУ ЛЮДИНУ

У нас, у країні будованого соціялізму, перероблення мільйонів у гострій клясовій боротьбі іде на всіх дільницях соціялістичного наступу цілим фронтом. О. Довженко у кінофільмі «Іван» взяв собі завдання показати перероблення на будуванні **Дніпрельстану**. Значить, він мав показати пролетарському глядачеві, як за

проводом партії пролетаріят творить, за визначенням тов. Сталіна, історичне будування. Дніпрельстан бо — одна з найвидатніших сторінок в історії боротьби героїчної кляси цілого СРСР за ленінський плян електрифікації, як бази побудови соціялістичного суспільства в нашій країні. «Огні Дніпрельстану оповіщають цілому світові про закінчення п'ятирічки за чотири роки, про остаточне уґрунтування соціялізму в СРСР, про перехід великої радянської країни до другої п'ятирічки, п'ятирічки побудування безклясового соціалістичного суспільства». Так сказано про Дніпрельстан у відозві Комуністичного Інтернаціоналу до XV роковин Жовтня.

На Дніпрельстані особливо яскраво виявилася невичерпна снага робітничої кляси, її творчі можливості, великий ентузіазм. На цьому будуванні чи не найяскравіше виявився ленінський стиль у роботі, де революційний розмах найщільніше був поєднаний з американською діловитістю.

Озвірілий ватажок українського контрреволюційного кодла С. Єфремов у своєму масному «щоденнику» вилив свою зненависть до радянської України вихваткою проти Дніпрельстану. Борючись із клясовими ворогами, їхньою агентурою, робітнича кляса блискуче упоралась з історичним будуванням. У ньому робітнича кляса показала в масовому маштабі зразки більшовицького опанування найпередовішої, техніки. На це будування справді працювала ціла країна. Відчуваючи її підтримку, ще завзятіше боролися безпосередні будівники Дніпрельстану. Дніпрельстан — це велика ленінська ідея, що охопила мільйони, стала сама могутньою силою соціялістичного перетворення нашої країни. З масштабів, розгорнених на берегах Дніпра, наша партія підвела всю країну до перспектив першої п'ятирічки. Дніпрельстан завжди був і буде гордістю могутнього ударного загону світової пролетарської революції — СРСР.

Це значить, що кожен, хто береться за показ Дніпрельстану, бере на себе не технічне, а велетенської сили завдання **клясового** порядку. Таке завдання взяв на себе і О. Довженко в кінофільмі «Іван». Його завдання в тонфільмі стало ще відповідальніше. Дніпрельстан для нього тим паче не був і не міг бути лише тлом. Як же відтворено в «Івані» цю величну епопею в русі, в образі, в звуку? За фільмом О. Довженка, Дніпрельстан, його будування вийшло

щонайбільше, як налагоджений концерт машин. Лише в першім епізоді (Іван дивиться з вікна на будування вночі), в безлічі електричних лямп, що оплітають ціле будування, на тлі приглушеної музики — ви справді можете відчути дещо з того образу, що його в своїй уяві про розмах і велич Дніпрельстану склали маси. При світлі ж денному у свисті паротягів, в стогоні поїздів, у безліч машинових цебер — у цій системі машин ви не бачите Дніпрельстану, ви не відчуваєте художнього відтворення і боротьби за Дніпрельстан, за опанування техніки. Тут, щоправда, бачимо, що люди керують машинами, кранами, але вони знеособлені, вони придушені цією машинерією.

Проблема показу машини — це одна з найскладніших.

Треба надто глибоко розуміти ролю машини на соціялістичному підприємстві, щоб відтворити це в художнім показі. Ми бачили чимало проб кінорежисерів показувати роботу машин на соціялистичних підприємствах. І щоразу виходила, як у фільмі «Симфонія Донбасу»[114], — мертва, скучна громада машин, що в них губиться і творець, і керівник. Не вдалося оживити машин і О. Довженкові. І в нього машина панує над людиною, і в нього керівники цих машин — це машинізовані придатки до них.

Глядач пригадує епізод, коли забито робітника, так само на ймення — Іван.

На одну хвилину машинерія застопорилась. Двоє винесли Івана, поклали, дерюгою вкрили, зникли, і біля забитого Івана з'явилася постать матері. Самітна, покинута, безсила, своїм горем придушена. Ця сцена своєю насиченістю — одна з найвиразніших, у ній водночас багато кінців до зрозуміння того, як автор трактує процес соціялістичного будівництва і живу людину в ньому.

За автором виходять, що в нас нема місця живій людині. Машинізована бригада залишає свого забитого товариша на руки матері, що, безсило постоявши над забитим, розгублена біжить по полотну під посвис підганяйлів:

«У сторону, тьотю, в сторону».

Ця постать загнаної, знесиленої матері, що її в шаленому бігозі машини засвистують, затюкують — то тоді, коли її вся істота

[114] «Симфонія Донбасу» (1930, реж. Дзиґа Вертов)

придушена тяжким нещастям, врізується в пам'ять кожного. Кожен чекає, де й і як вона — мати знайде собі розраду. І бачить, як вона з одчаєм в очах біжить до керівника й на шляху до нього — тобто до командира цього О. Довженком створеного пекла машин — повинна прорватись через дванадцятеро дверей, а вже й прорвавшись чує рокіт у телефон, що в ньому лише крік, лише погрози;

— Замовчать! Забили кращого юного ударника? Замовчать! Чуєте?

Під цей командирський окрик никне голова матері й на запитання вже до неї:

«Що вам, товаришко?» вола відповіла: «нічого».

Кожен пролетарський глядач спитає — де це діється й що це діється? Чи справді у нас наші машини — це залізна п'ята, невже наш робітничий колектив — це бездушний придаток до цієї залізної п'яти, невже провід наш — це за дванадцяттю дверима залишений командир, що ворочає цією бездушною машиною?

Ні, **тут явна фальш**, що переходить у поговір. Чуття бо товариства, солідарности, найглибшого товариського єднання — це одна з основних рис робітничої кляси. Ці риси робітнича кляса виковувала й плекала в довгі роки боротьби й після перемоги пролетарської революції в стократ зміцнила.

Дніпрельстан збудували вільні сили своєї кляси, що насправді мають найширіші чуття товариства, і у горі-біді не залишають матір забитого товариша на самоті. Наша робітнича кляса організована в державі, громадсько-політичних організаціях і не вона за лишає на самоті з своїм горем робітницю-матір.

Будівники соціялізму, керовані комуністичною партією — це не «ратушка солдатів». Ніколи провід, партійна робота не була й не буде командою. Не окрик більшовики мають, шоб керувати масами, і їм не потрібно замуровуватися за дванадцятеро дверей. Ніколи більшовики не були кам'яними, глухими, безсердечними командирами машинерії. А вони були, є і будуть авангардною частиною своєї великої кляси. Більшовицькою прикметою, основною заповіддю нашої завжди було й є — чутливість до запитів мас, живих людей нашої кляси. Ця чутливість, справді найінтимніша і найміцніша злютованість з масами характеристична для наших велетнів

будов, зокрема для Дніпрельстану. Хто думає, що наказом, окриком дніпрельстанівський загін більшовиків вів маси на штурм Дніпра, за 500 тис. кубометрів бетону — той чужак, той може, й бачив збоку Дніпрельстан, його будування, та нічого не втямив, що саме в цих штурмах, у цьому героїчному поході за бетон, монтаж, проти стихії, проти шкідництва, прогульництва виковувалася ще щільніша, ще міцніша злютованість більшовицького авангарду з робітничими загонами.

Довженкове трактування ролі партії, ролі машини на соціялістичному підприємстві, а відтак ролі пролетарського колективу — **це пісня не з нашого голосу**.

Глядач пригадує другу активну сцену в фільмі — епізод в їдальні. Там прораб Бігунов виголошує контрреволюційну промову на тему: «Дніпрельстан і фунт сала». Іван — головний персонаж — з ним» Бігуновим, солідаризується (репліка його «правильно!»), а проти прораба: Бігунова виступав інший прораб-ударник. Але, що він, за О. Довженком, міг сказати? Він знову оперує лише окриком, а не переконливою аргументацією. Окрик (зокрема і на Івана «селюк»), — звісно, не міг нікого нічого переконати. І ми бачимо, як після цього окрику присутні застигли в роздумуванні, — мовляв хто з них правий?

Тут знову виявилося, що автор кінофільму «Іван» **не з наших позицій** взявся відтворювати велику боротьбу за соціялістичну будову. Він не розуміє ленінської науки про кляси, про пролетарську революцію, про соціалістичне будівництво. Ленін у цій справі вчив:

«Тільки та з пригноблених кляс здатна своєю диктатурою знищити кляси, яка навчена, об'єднана, вихована, загартована десятиріччями страйкової й політичної боротьби проти капіталу — тільки та кляса, що засвоїла собі всю міську, промислову великокапіталістичну культуру, має рішучість і здатність обстояти її, зберегти й розвинути далі всі її завоювання, зробити їх приступними всьому народові, усім трудящим, — тільки та кляса, що зуміє винести всі тяготи, іспити, злигодні, великі жертви, неминуче покладувані історією на того, хто рве з минулим і сміливо торує собі шлях до нового майбутнього, — тільки та кляса, що в ній кращі люди повні зненависти й призирства до всього міщанського й філістерського, до цих

властивостей, що так процвітають у дрібній буржуазії, у дрібних службовців, у «інтелігенції» — тільки та кляса, що «пройшла загартовану школу праці», і вміє викликати повагу до своєї працездатности в кожного трудящого, кожної чесної людини».

Такою була і є такою новими мільйонами поповнень зростає наша велика героїчна робітнича кляса, що будує Дніпрельстани.

Показ Дніпрельстану, героїчної боротьби його загонів з ленінських позицій дав би можливість художникові справді в художніх образах відтворити великий процес творення Дніпрельстану.

Довженків дід із «Звенигори», хоч О. Довженко йому рекомендував Дніпрельстан, як «чудо на Дніпрі», як ми бачили, не був ним очарований. Він прямо сказав, що тут йому, дідові, доведеться «догнивати». Цей дід із «Звенигори» був справжнім дідом свого онука Івана. А Іван — витвір О. Довженків. Невижиті впливи звенигорівської минувшини позначилися на всьому фільмі «Іван», на трактуванні і проблеми перевиховання, і Дпіпрельстану, і партійного проводу. І зовсім надаремне дехто уже оголосив, що «Іван» — це і є явище великого більшовицького мистецтва.

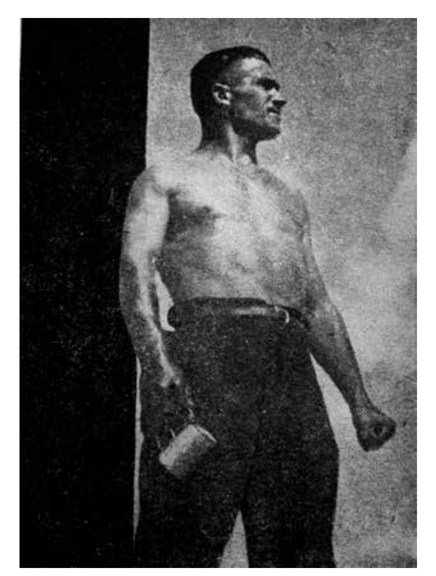
Для автора, що береться в художніх образах відтворити грандіозні процеси в країні будованого соціялізму, потрібне глибоке клясове розуміння **суті** речей, а його можна здобути в активній участі в самому процесі соціялістичного будівництва, в наполегливій роботі над собою, в рішучому переборенні, в звільненні від впливів чужої нам ідеології.

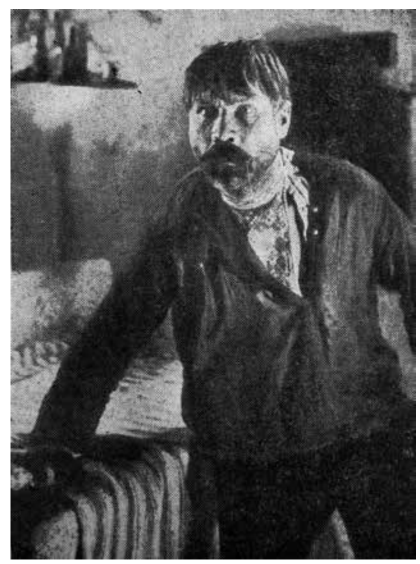
Так стоїть справа з основними питаннями про кінофільм «Іван» О. Довженка.

*) Див. «Комуніст» за 12-XI № 310 і за 15-XI № 313.

Ф. Т.

Комуніст. 1932. № 314(4014). 16 листопада. С. 4.





Иван

Кино-повесть, звуковая, 7 частей, 2 800 метров, производство Украинфильм, 1932 г. Сценарист и режиссер Довженко, операторы Демуцкий и Екельчик[115], звукооператор Бабий. Постановление ГРК от 16/XI-32 разрешена для всякой аудитории. № 5186.

Перерождение отсталого крестьянина в сознательного пролетария под влиянием роста социалистического строительства.

[Ред. ст.]

Кино-репертуар. 1932. № 11/12. С. 33.

«Иван» и «Встречный»

«Иван» и «Встречный». Эти две фильмы, выпущены в качестве «гвоздя» октябрьской серии, уже успели вызвать многочисленные отклики, продолжительные страстные диспуты с резко противоположными взглядами. Тем необходимее тщательно разобраться в сущности и тенденциях, вскрываемых обоими фильмами.

Довженко — художник больших обобщении, документальных фигур, предельно напряженных образов. Александр Довженко, несомненно, тот кино-режиссер, который, больше чем кто бы то ни был в нашем кино, использует романтическую приподнятость, некоторую идеализацию людей и вещей. Он любит жирной чертой подчеркивать в человеке, в природе, в вещах одну сторону, одно качество, которое ему в данном случае нужно. Тем не менее, образ получается художественный и впечатляющий. Это потому, что у Довженко односторонность не схемы, а романтики.

Но острым приемом романтической идеализации, как я всяким острым оружием, можно пользоваться с успехом только, строго

[115] Юрій Ізраїлевич Єкельчик (1907–1956) — радянський кінооператор. Л-т двох Ст. пр. (1941, 1950). Закінчив кінотехнікум в Одесі (операторське відділення, 1930). Автор книги «Образотворче майстерність в фотографії» (1951). Знімав ф. «Іван» (1932), «Щорс» (1939), Богдан Хмельницький (1941), «Партизани в степах України» (1942) і інш.

соразмеряя пропорции. Иначе количество быстро переходит в качество, прячем в качество отрицательное.

Увлеченный своей темой цветущей жизни, побеждающей смерть, подняв украинские сочные яблока на романтические высоты. Довженко почти забыл о реальной классовой борьбе, о колхозе, тракторе, о людях сегодня, без которых немыслимо завтра. Эти мотивы сегодняшней борьбы поблекли перед красками довженковских яблок. Получился неверный акцент, неправильная музыка.

Новая работа т. Довженко — «Иван» — несет на себе следы тех же достоинств и тех же погрешностей.

Большая тема — многомассовый Иван, который от идиллии деревенских вечеров переходит к переплету машин Днепростроя, к сложности современной техники, а через них — в партию я университет.

Иван шагает торжественно и крепко. Подчеркнут, романтически подчеркнут, каждый его жест, каждый взмах бровей, потому что это не просто один из Иванов, а Иван — масса. Переделка Ивана — это ведь сложный процесс взаимоотношений человека с людьми, событиями, вещами. Но то, что произошло в «Земле» с яблоками, происходит в «Иване» с машинами. Они отрываются от реального человека. Они занимают в картине очень большое место и начинают жить сами по себе.

Иван появляется время от времени. Вот он с мешком за плечами, только пришедший из деревни. Вгоняет большим молотом костыли в шпалы железной дороги. Вот его принимают в партию. Вот он уже спускается уверенным шагом по ступенькам университетской аудитории.

Эти кадры, хорошо выполненные каждый в отдельности остаются только кадрами. Картины не получаются. Нет развития. Не показан переход Ивана от одного положения в другое. Выполнение основного задания фильмы становится неубедительным. А при ослабленном идейном звучании романтическое начинает казаться не естественным, фальшивым. Слишком много выразительных поз. Слишком много многозначительных пауз.

Становится скучно. Действие кажется замедленным. Картина рассылается на отдельные кадры. Иногда интересные, иногда, из-за отсутствия связи непонятные.

Было бы нетрудно сколотить рядовой сценарий, в котором все концы кое-как увязаны. Иван — герой, а по вечерам любит тихую девушку Дуню, а в день отдыха нежно беседует с трудящейся матерью и пр., как это в десятках стандартных картин. Довженко не хочет этих шаблонов. Для своих могучих образов, образов огромной эмоциональности, героев мировой революции, он ищет новых сюжетных развитий, новой внутренней связи. Довженко идет по линии наибольшего сопротивления. Это хорошо, и советская общественность должна его поддержать в трудной работе творческого новаторства.

«Иван» имеет перед «Землей» то преимущество, что в этой картине центр тяжести все же перенесен на социалистическое строительство и на людей этого строительства. Есть еще одно новое качество, которое необходимо отметить в «Иване». Эго в значительной мере актерская фильма.

В текущем году мы уже имеем ряд фильм, где игра актера определяет очень многое. Такой, например, была «Дела и люди»[116] с Охлопковым[117] в главной роли. Такой является я «Встречный». В «Иване», Довженко тоже гораздо больше, чем прежде, уделяет внимания актеру и достигает значительных результатов. Актеры, выполняющие роли Ивана, отца Ивана, прогульщика, мастера не Днепрострое создают в отведенных им пределах отличные, выразительные образы.

Изобретательность Довженко как режиссера дала отличную сцену с прогульщиком.

[116] «Справи і люди» (1932, реж. О. Мачерет)

[117] Микола Павлович Охлопков (1900–1967) — радянський актор театру і кіно, режисер і педагог. Головний реж. Реалістичного т-ру (1930–1937) і Московського т-ру ім. Маяковського (1943–1966). Нар. арт. СРСР (1948). У кіно дебютував як акт. в 1924 р. У 1926–1928 — акт. і реж. Одеської к/фабр. ВУФКУ, потім — реж. Держ. військового фотокінопредпріятія «Госвоенкіно» (Москва), в 1929–1930 — реж. «Совкіно». Як реж. поставив три ф.

Отдельные сцены все же не могут спасти всей картины. Но неудача Довженко — это неудача большого художника, от которого можно и следует ждать больших и завершенных достижений.

Таков «Иван» <…>

М. Чарный[118]

Рабис. 1932. № 33/34. 00315 декабря. С. 13–14.

«Іван» і творчі питання радянського кіна

Новий фільм О. Довженка, як цілком справедливо зауважила критика, ставить на обговорення всі основні проблеми творчої методи радянського кіна.

Щоправда, фільм «Іван» з екрану вже зійшов, а тому, на перший погляд, може видатися зайвим і запізнілим починати знову обговорення, роздувати дискусію й затримуватись на старому місці. Але це можна видатися лише на перший погляд. Фільм «Іван», його актуальність, вся гострота суперечок навколо нього, звісно, ніякою мірою не знімаються фактом сходу його з екрану, навпаки: цей факт змушує нашу критику ще уважніше поставитись до фільму, ще докладніше проаналізувати ідейно-художні особливості його, вияснити причини неуспіху фільму у пролетарського глядача.

Відразу ж треба сказати, що нового фільму О. Довженка з особливим інтересом чекала вся радянська громадськість. Адже цей фільм — результат майже двохрічної роботи видатного режисера — автора «Звенигори», «Арсеналу», «Землі».

Після «Землі» — фільму, що попри всі його високі художні властивості, мав ідеологічно-хибне філософське настановлення; після фільму, що його одноголосно оцінила марксистська критика, як ідеологічний зрив — від радянського режисера, що чітко здекларував свій ідейно-творчий шлях як шлях до пролетаріату, вся радянська

---

[118] Марк Борисович Чарний (Маркус Борисович Чарний; 1901–1976) — російський радянський прозаїк і літературознавець. У гімназичні роки був ред. газ. «Наша думка», органу Комітету учнів міста Пензи. В 1922 — закінчив Ін-т журналістики в Москві. В 1941–1945 — інструктор журн. «Агітатор», газети «Червоний флот».

громадськість чекала рішучого зламу, творчої перебудови, ідейного переозброєння.

Ці чекання, цей інтерес підсилювались і тою відповідальною темою, що її обрав О. Довженко для свого нового фільму. Справді, тема «Івана» — проблема переробки, переродження селянина-колгоспника на пролетаря, процес формування в горнилі клясової боротьби нової людини — людини соціялістичного суспільства, активного борця за нього, — що може бути цікавішого і відповідальнішого за цю тему для передового радянського режисера?

О. Довженко — режисер великих художніх спроможностей, сміливий, винахідливий митець революційного кіна.

Всі ці фактори збуджували цілком природній, виправданий інтерес до нового фільму О. Довженка (нездорова реклама Українфільму, як відомо, нiскільки не допомагала ні глядачам фільму, ні його творцям, вона лише, певною мірою, дезорієнтувала і перших, і других).

Перший звуковий — мовний фільм «Іван» є, одночасно, п’ятий фільм режисера Довженка. Розглядаючи цей фільм в плині творчих завдань радянського кіна, його не можна відривати, ізолювати від сьогоднішнього етапу радянської кінематографії, та від попереднього шляху О. Довженка, оскільки «Іван» є новий етап в творчості режисера О. Довженка.

Безперечним є той факт, що О. Довженко, як режисер з своєрідним оригінальним обличчям, так би мовити, «знайшов себе» саме у фільмі «Звенигора». Перший його фільм «Сумка дипкур’єра» з цього погляду був лише кіно-спробою молодого режисера.

Фільм О. Довженка, починаючи від «Звенигори», справді, творили новий етап в історії радянської кінематографії. Проте, безумовно помилкова є концепція (досить поширена в кіно-літературі) про те, що «Звенигора» починає історію українського радянського кіна. Книжка Я. Савченка про фільми О. Довженка так промовисто й названа: «Народження українського радянського кіна». Цю концепцію поширює й Вуфківський збірник про «Звенигору». На подібних позиціях стоїть і М. Бажан у своєму нарисі про О. Довженка. Помилковість цієї концепції виявляється хоч би в тому, що «Звенигора» не могла бути кінематографічним «Монбляном» на рівному гладенькому незрушеному місці.

Одночасно з «Звенигорою» — українська кінематографія дала «Два дні» Стабового та «Одинадцятий» Вертова. Названі фільми є кращі фільми 1927–28 виробничого року. Крім того, й до цього року були справжні радянські фільми. В даному разі ми хочемо відмітити той характеристичний факт, що критика, яка проголосила появу «Звенигори» за початок радянського українського кіна, одночасно недобачила такого видатного революційного фільму, як «Два дні», що користувався величезним успіхом у радянського глядача і був визнаний, як видатне явище кіна за кордоном, зокрема в Америці.

Нагадуємо ці факти (загальновідомі) для того, щоб показати, як іноді не об'єктивно критика підходила до такого важливого питання, як початки радянської кінематографії. А тепер кілька слів про «Звенигору». «Звенигора» — перший фільм О. Довженка, в якому режисер «заговорив» на повний голос, відчувши силу справжнього кіна, використавши його максимальні можливості, як мистецтва. Цілі століття, мало не всю історію України, забагнулось режисерові відбити на кіно-стрічці. Задум режисера досить ясний: розвінчати романтичні мрії патріярхального села, втіленого в образі діда, показати йому шлях до соціялістичної країни, розвіяв ідеалізм і ілюзорність «скарбів Звенигори». Сила «Звенигори» в тому, що автор поставив своїм завданням: за серпанком романтичної легенди показати реальний процес клясової боротьби. Для цього він знайшов нові, свіжі фарби, оригінальні мистецькі засоби, що конкретизували задум великого соціяльного розмаху і вивчення.

Але «Звенигора» мала серйозні ідеологічні зриви й страждала на художню недовершеність. Розвінчування національної романтики, «знімання масок» часто-густо супроводилося значною долею ідеалізації розвінчуваного, співчуття й навіть уболівання за «розвінчаних». «Звенигора» накреслює, ніби правильну тенденцію історичного розвитку, але з кожного її кадру, з трактовки цього процесу видно, ніби вимушену історичну доконечність його, неминучість, а не активну пристрасну агітацію за нього. Символи «Звенигори» невиразні, нечіткі. Занадто сміливо було з боку режисера показати весь процес клясової боротьби, все розташування клясових сил в образі діда з його онуками: Тимошем і Павлом. Таки схема, звісно, звузивши показ розташування клясових сил, не могла

не викривити й історичну перспективу, не кажучи вже про саму постать діда, що теж досить проблематично символізувала старе патріархальне село.

Ці ідеологічні хиби «Звенигори», ця ідеологічна нецільність позначалася і на художній стороні фільму, зокрема в тому, що режисер не зміг цілковито знайти ще єдиної кіно-мови, що «Звенигора» в результаті помітно розривається на два пляни: старе — з нахилом до романтизування (початок фільму), нове з нахилом до схематизму (кінець). В цьому ми і вбачаємо її художню недовершенність.

Величезним поступом для О. Довженка був «Арсенал». В ньому режисер щільно підійшов до показу пролетарської революції, до показу пролетаріяту. Проти ворогів революції, проти націоналізму він виступає вже зі зброєю нищівної сатири. Чіткіше вирізнюється клясовий фронт. Але показ пролетаріяту, його партії, як організатора пролетарської революції — залишається найдошкульнішим місцем «Арсеналу». Тиміш (з його вигуком: «Я український робочий — стріляй!») не заповнює цієї прогалини. Він надто ізольований і гіперболізований. В ньому переважає показ сильної людини взагалі, а не представника конкретно історичної кляси. Та все ж «Арсенал» залишається одним із найцінніших здобутком революційного кіна.

О. Довженко творив, як відомо, не поза часом і простором, а в конкретних умовах будівництва соціялізму і клясової боротьби. Революційність його була революційністю тих груп інтелігенції, що з самого початку пролетарської революції намагалися ступати в ногу з пролетаріятом. Але в світогляді О. Довженка залишались непереборені нашарування дрібнобуржуазної ідеології.

Ці риси давались взнаки і в «Звенигорі» і в «Арсеналі». Надто повільний процес світоглядної перебудови призвів до того, що в умовах найжорстокішої клясової боротьби, в умовах розгорненого соціялістичного наступу і ліквідації куркуля як кляси, — О. Довженко дає «Землю», фільм, що досить яскраво відбиває клясово-вороже тиснення в кіні.

Взявши одну з найвідповідальніших тем — тему про перебудову сільського господарства, про колективізацію, — режисер не спромігся дати правдиве клясове трактування цього процесу,

не спромігся показати в кіно-образах боротьбі; за колгоспи, як клясової боротьби. В «Землі» О. Довженка маємо чужу марксо-ленінізму філософську концепцію. Клясове, як скороминуче, як похідне знімається біологічним, як вічним, незмінним, визначальним. Актуальна тематика стала для режисера лише матеріялом, на якому він розв'язує філософські питання життя й смерти, будуючи свою філософію на визначальній ролі землі як фактора, ще «дає» і «відбирає» життя. Характеристично, що майже весь фільм побудовано статично, окремі кадри, скажімо, танок Василя, випадають з загального ритму фільму.

Не можна обминути того факту, що «Земля», як мистецький факт, дістав чи не найвищу оцінку з усіх фільмів О. Довженка, особливо серед кіно-спеціялістів. Але докладно проаналізувавши ці оцінки, можна помітити, що в них, принаймні в значній частині, мало похвального на адресу кінорежисера. Довженко — скульптор, Довженко — маляр, сила порівнянь і компліментів саме в цьому пляні — ось до чого часто зводилась ця оцінка.

Показово також, що в більшості ця критика мало уваги звертала на художні провали «Землі». Взяти хоча б ту саму статичність, про яку говорилося вище, схематичність і надуманість постаті Василя.

На всі ці величезні ідейні зриви «Землі» своєчасно вказала марксистська критика. Отже, перед автором «Звенигори», «Арсеналу», «Землі» на всю широчінь постало питання рішучого переборення своїх помилок, завдання опанувати марксо-ленінську філософію. Саме тут лежить шлях до створення кіно-творів, гідних нашої великої доби. Цей шлях і в єдино правильний шлях до глядача. Бо відомо ж, що до цього часу фільми О. Довженка становили події, головно, в колах кіно-спеціялістів. До пролетарського глядача вони, не дивлячись на велику соціяльну насиченість, не доходили. Глядача віддаляли від режисера згадувані вже абстрактні символи, історичні схеми, брак конкретности й живих людей. Коротко кажучи, весь цей ідейно-художній комплекс владно ставив питання про творчу методу О. Довженка, в якій переважали романтика й схематизм, про потребу рішучого зламу й перебудови.

«Іван» з'являється на екрані через два роки після «Землі», в часи, коли радянське кіно, зокрема звукове, завоювало досить важливі

позиції, дає величезні здобутки. «Тріюмф» славнозвісної «Путьовки в життя»[119] давно минув. На екрані з'явились високохудожні «Златиє гори»[120], оригінальній фільм «Діла та люди». Одночасно з «Іваном» на екрані з'явився «Зустрічний» фільм режисерів Ермлера[121] та Юткевіча, що дістав досить високу оцінку ЦО «Правди» й користується заслуженим успіхом у радянського глядача.

В своєму новому фільмі О. Довженко, як про це сказано було вище, бере одну з найвідповідальніших проблем нашого будівництва: показати, як зростає з кожним днем по всіх кутках Радянського Союзу на героїчній будові соціялізму нова людина — свідомий, активний будівник соціялізму.

Ясно, яке величезне ідейно-виховавче значення має ця тема. В.І. Ленін неодноразово підкреслював, що в нас «мало виховання мас на живих конкретних прикладах і зразках із всіх галузей життя» («Великий почин»).

Особливої актуальности набуває «Іван» в світлі історичних постанов XVII партійної конференції, що одним із першочергових завдань ставить:

«подолати пережитки капіталізму в економіці й свідомості людей, перетворити всю трудящу людність країни на свідомих, активних будівників безклясового соціялістичного суспільства» (З резолюції XVII партконференції).

Завдання всього ідеологічного фронту — боротись за успішне виконання партійних постанов — за побудову безклясового соціялістичного суспільства в другій п'ятирічці. «Найважливіше мистецтво», за визначенням В.І. Леніна, радянське кіно мусить бути в перших шерегах борців за соціялізм.

[119] «Путьовка в життя» (1931, реж. М. Екк)

[120] «Золоті гори» («Щаслива вулиця», 1931, реж. С. Юткевич)

[121] Фрідріх Маркович Ермлер (справжні ім'я та прізвище — Володимир Маркович Бреслава, 1898–1967) — російський режисер, актор, сценарист. Нар. арт. СРСР (1948). Л-т чотирьох Ст. пр. (1941, 1946 — двічі, 1951). У 1923–1924 — навчався на акт. відділенні Ленінградського ін-ту екранного мистецтва (нині Санкт-Петербурзький держ. ун-т кіно і телебачення). З 1924 — працював на к/фабр. «Севзапкіно» (нині «Ленфільм»). У 1929–1931 — навчався в Кіноакадемії. У 1940 — стає худ. кер. к/ст «Ленфільм». Один з організаторів творчого об'єднання «КЕМ» (Кіно-експериментальна майстерня, разом з Е. Іогансоном).

Будівництво соціялізму проходить в умовах жорстокої клясової боротьби. Клясовий ворог використовує всі можливості, щоб перешкодити наступові соціялізму, чинить шалений опір цьому наступові. Одночасно в цій боротьбі за соціялізм гартуються нові люди — свідомі будівники соціялізму, герої-ударники, що показують зразки справжньої відданої й героїчної комуністичної праці.

Зрозуміло, чому О. Довженко за об'єкт будови у фільму «Іван» взяв саме Дніпрельстан. Адже героїчна боротьба дніпрельстанівців за 500 тисяч кубометрів бетону, їх щоденні досягнення на фронті соціялістичної праці, стали зразком для пролетарів цілого Радянського Союзу, зразком сталінського ставлення до праці, як до справи чести, слави відваги й геройства.

Дніпрельстан — це могутня пролетарська кузня, де гартувалася нова свідомість — свідомість ударника, активного будівника соціялізму.

Сам автор «Івана» так розумів своє завдання:

«Ми говоримо про реконструкцію психіки, ми говоримо про це в літературі, в кіно, навіть в малярстві. Тематика нової людини є основна тематична лінія, над якою ми б'ємося. Я не міг обійти цього питання. Я ставлю собі завданням, беручи до уваги, що процес перебудови людини в діялектично незавершений, а знаходиться в стадії його становлення, — а тому поставив невелике завдання, звузивши його до такої проблеми: показати перший свідомий в цьому напрямкові крок селюка під впливом того нового соціяльного оточення, що в нього він приходить, а також через ті гальмування, що приносяться із його ж власного оточення. Це перше»*)

Оскільки доцільно було так звужувати свої завдання, як це робить автор «Івана»? З нашого погляду, подібне звуження тема методологічно хибне. Апеляція до нашої дійсності, зокрема посилання на те, що процес перебудови перебуває ще в стадії становлення — вказують лише на невміння охопити весь процес перебудови, з широкою соціяльною перспективою, показати його, як діялектичне явище. Такі намагання не можуть виправдати творця, що зупиняється на півдорозі.

Незалежно від того, оскільки правдиво й художньо-переконливо режисерові вдалося показати цей діялектичний процес

переродження в художньому творі (про це ми скажемо далі), треба сказати відразу ж, що подібне тлумачення діялектики цього процесу — невірне, недіялектичне. Творча метода, побудована на світоглядних засадах подібного тлумачення діялектики, не в змозі охопити всього нашого життя в усій його багатогранності і опосреднюваннях. Художник, йдучи за таким тлумаченням, буде завжди зупинятись ні півдорозі, не зможе зазирнути далі, не зможе показати всього процесу переродження людини й народження нової якости. А завдання мистецтва не зводяться ж до того, щоб емпірично, ізольовано відтворювати якийсь певний відтінок часу, чи частину процесу. Мистецтво має завдання узагальнювати, типізувати явища нашої дійсности в окремому виявляти загальне, найхарактеристичніше, найтиповіше. Взявши тему про переродження «селюка», молодого колгоспника на нову, соціялістичну людину, на активного будівника соціялізму, О. Довженко в «Івані» й повинен був показати цей складний процес переробки Івана й народження нової якости, а не кидати його на півдорозі.

Тов. Косарев на всесоюзній конференції комсомолу так схарактеризував шлях молоді нашого покоління:

«Суспільство, що розгромило капіталізм, вирвало з корінням його ремарки, успішно будує нове життя, повий кал, лад соціялістичний; у дусі цього соціялізм виховує молоде покоління. Ось чому зростає нова людина з новою історією. *І ця нова людина, що зростає,* її не тільки виховують, але вона є *активний учасник цієї боротьби*, цього будівництва, самовиховуючись у процесі його»… «Подивитеся на нашого, так званого, сезонника, що два-три роки тому прийшов на виробництво, на будівництво; він тепер за ці два роки дивиться і на свій портрет як на портрет свого діда молодих років. Ось як умови радянської дійсности рухають людей уперед виковують молоде покоління».**)

Якою мірою Довженків «Іван», його портрет, його характеристика, відбивають портрет того молодого робітника, що про нього говорить тов. Косарев?

Основною хибою показу «Івана», як на неправильно вказали критики, зокрема статті «Комуніста» й «Комсомольця України» — це пасивність його, бездійовість, аморфність. Справді, протягом

всього фільму, в кадрах, де центральне місце мусів би зайняти Іван — замість Івана діють люди, що оточують його, вони його запитують, гудять, умовляють і т. д. Справа, звісно ж, не вирішується тим, скільки Іван говорить — багато чи мало, але чи не показове, а те, що від Івана на протязі всього фільму глядач чує всього, буквально, 4–5 коротеньких реплік. Це можна було б поставити на плюс режисерові, коли б Іван, його характеристика, була кодами не в розмовах, а в дії, з його вчинках, цебто, суто кінематографічними засобами. Одначе й цього в фільмі бракує. Іван не тільки мало говорить. Він зовсім мало діє, не виявляє себе, як певну індивідуальність.

І вже зовсім не можна про нього сказати так, як говорив про молодого сезонника тов. Косарев, який характеризуючи величезну ідейно-виховну роботу нашого суспільства, соціялістичного будівництва, одночасно підкреслював, що цей молодий робітник, що зростає є й сам активний *учасник клясової боротьби*. Цієї риси, що робить образ молодого робітника правдивим, діялектичним, саме й бракує в портреті Довженкового Івана.

Проте, констатації того факту, що Іван мало діє, мало говорить, взагалі, надто скупий на реакції — замало для того, щоб внести остаточну оцінку цьому образові треба виявити, як діє Іван, що він говорить, які імпульси наштовхують його на той чи той вчинок, *як художньо мотивовану його поведінку*.

Іван прийшов на Дніпрельстан разом зі своїми односельчанами, разом зі своєю родиною. Він стає в лави будівника соціялізму. Але з фільму ми не бачимо поки що жодних внутрішніх та й взагалі будь-яких стимулів, що привели Івана на будівництво. Далі Іван пасує перед труднощами: переможений у соцзмаганні, він вирішує кинути будівництво і повернутися, цебто дезертирувати назад, на село. Нам здається така мотивація його вирішення не переконливою і що більше — політично не правильною. Соцзмагання в цьому епізоді показано не по-ленінському, не по-більшовицькому. Хоча й можлива така ситуація, коли переможений у соцзмаганні на хвилину губиться, починає почувати себе ніяково, та завдання переможців, в даному разі кваліфікованого досвідченого робітника-комсомольця, допомогти переможеному Іванові зорієнтуватися зрозуміти суть соцзмагання, як комуністичної методи праці.

У фільмі ж показано нездорова конкуренцію: дезорієнтованого, розгубленого Івана кращі ударники залишають позаду, хвастовито випереджаючи його.

Згодом Іван доходить до другого, правильного вирішення: йти в школу здобувати кваліфікацію, але це вирішення не виникає з послідовного художньо-переконливого розвитку образа. Режисер не зміг мотивувати цього повороту. Те, що Іван, мовляв, на досвіді, на практиці побачив потребу кваліфікації, не може, звісне, правити за аргументацію, бо ж раніше він реагував на цей ж досвід і на цю практику цілком протилежно. Коли ж треба здогадуватися, що тепер він *по-новому* сприйняв змагання і зробив нові висновки з цього, цебто, коли припустити, що він уже виріс порівняно з старим Іваном, то треба було б показати цій процес зросту.

Далі Іван показаний ще в двох вирішальних, з погляду його характеристики, епізодах: в першому він зупиняє на зборах прогульника й заявляє, що йому соромно від того, що прогульник з одного села з ним, і в другому епізоді (теж на зборах) Івана приймають до партії (в цьому епізоді Іван, власне, фігурує, як пасивний персонаж).

Заява Івана на зборах, де він засуджує прогульника Губу, загалом є краще в характеристиці Івана. Ця заява виявляє його політичне обличчя. Інша справа — оскільки ця заява є природньою в устах нового члена партії, адже не треба забувати, що її проголошує той, хто недавно ще солідаризувався з антирадянськими розмовами прораба Бігунова, піддакуючи його обивательським пліткам.

В аналізі розвитку образу Івана нас цікавлять, насамперед, причини, що змусили заговорити Івана цілком іншою політичною мовою. Таких причин у фільмові немає. Принаймні, їх не показано, не доведено до глядача.

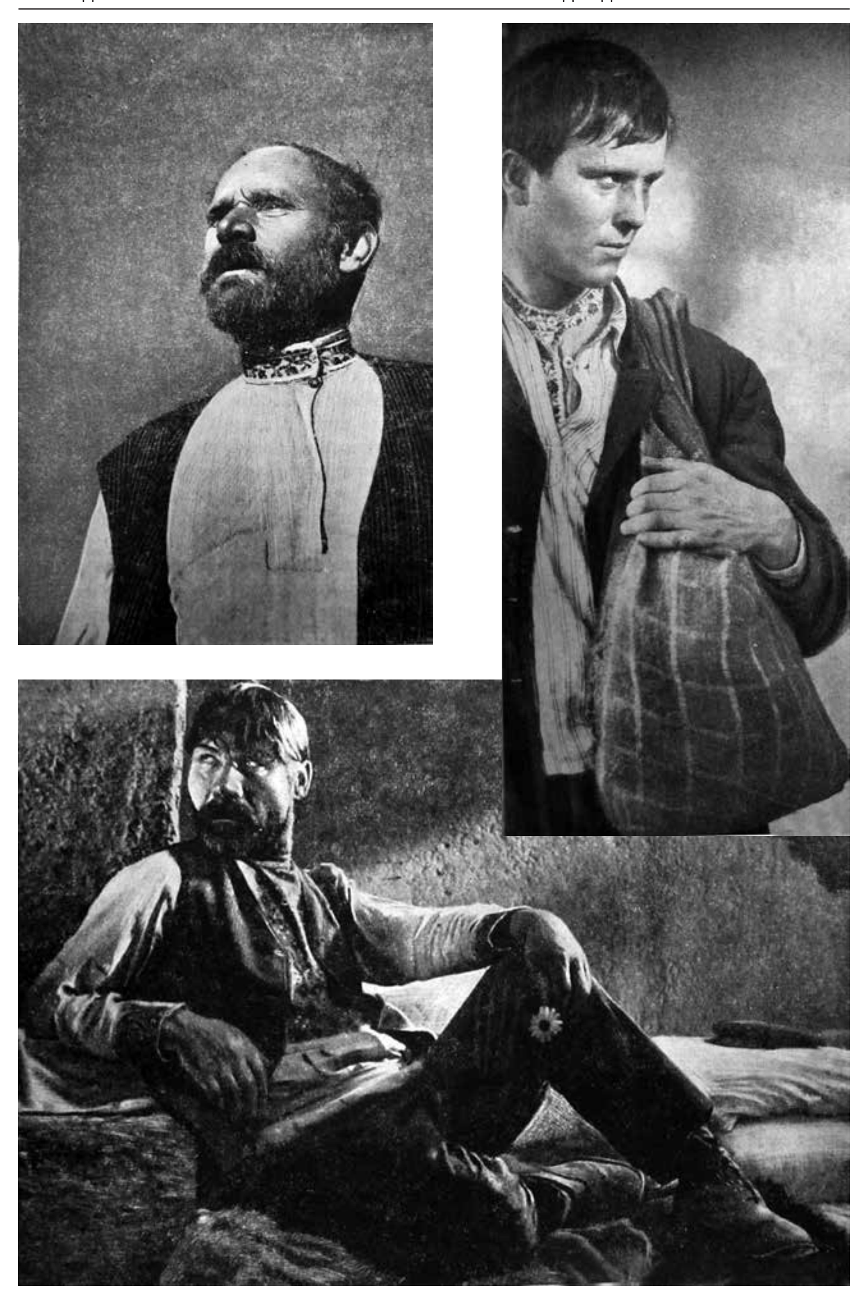
Та й взагалі треба сказати, що Іван з'являється на екрані лише тоді, коли він повинен подати чергову репліку. Поміж цими репліками, особливо поміж кадрами, що показують рішучий поворот Івана — Іван відсутній. Невідомо, де він, з ким він говорить, що робить. І вже зовсім незрозуміло, чому раптом Івана приймають до партії. Адже до партії приймають кращих, активних, витриманих товаришів, що належно виявили себе на фронті соціялістичного

будівництва, як активні будівники соціялізму. Цих рис, цих даних у Довженкового Івана немає. І скільки б автор фільму не запевняв глядача в тому, що Іван — боєць, — цим словесним заявам ніхто не повірить, оскільки з фільму, з художнього твору такого бійця не виднО. Довженковому Іванові ще далеко до того молодого ударника, про якого, говорить тов. Косарев. Довженків Іван ще дуже нагадує портрет свого діда за молодих років, що, до речі, судячи по його репліках, був на свій час, «активнішим» і енергійнішим за Івана.

Як уже сказано було вище, Іван показаний взагалі надто скупо. І скупість ця йде не від художньої дозрілости, не від художньої сили, а від художньої недостатности. Іван зовсім не індивідуалізований. Режисер виходив, очевидно, від того, що коли Іван не герой, не геній, що коли його оточують такі ж самі Івани, з поміж яких він не виділяється нічим, то й показувати його треба, як пересічність, як одного з «сірої» маси. Іван не зазнає якихось особливих перешкод, він зовсім осторонь клясової боротьби, він не має жодної риси, що характеризувала б його індивідуальність, як відмінну від інших Іванів. В нього немає жодних інтересів, прагнень, що характеризували б його як особу. Поза процесом клясової боротьби, без прагнень, без інтересів, без зв'язків з навколишнім життям, без жорстокої, упертої й радісної боротьби, Іван — бліда абстракція, порожня схема.

Показ інших панів, молоді взагалі, у фільму не домальовує Іванового портрета, не виявляє його властивостей.

Інших засобів вживає режисер, показуючи прогульника Степана Губу. Кадри з прогульником (акт. Шкурат) йдуть під безперервний сміх залі. Це перемога О. Довженка. Проте, ми вважаємо, що ця перемога є, власне, друга сторона поразки з показом Івана. Справді, прогульник, у відміну від Івана, наділений всіма властивостями живої людини. Вік розмірковує всі свої вчинки, любить клітки, не загубив почуття сорому (сцена біля чорної каси), далеко краще Івана розуміє, що таке політика, і одночасно упертий до нахабнілости. Іван перед цією постаттю стушовується, блідне, ще яскравіше виявляє себе, іменно, як надумана схема.



Вже саме розташування фарб говорить про умовність Довженкової перемоги в показі прогульника. Ця перемога, кінець-кінцем, відтіняє головну невдачу «Івана». Критика вже відзначала нахил Довженка показувати персонажів фільму не в громадсько-політичному оточенні, а в патріархально-родинному колі. На показі прогульника Губи ця слаба сторона Довженкової методи особливо випирає.

Прогульник Степан Губа живе разом із своїм сином — кращим ударником-комсомольцем, що пізніше прилюдно зрікається свого батька. Такий показ прогульника недостатньо підкреслює клясовий характер дезорганізаторської поведінки Губи, наголошуючи натомість на негативному в образі прогульника взагалі.

Оцінка показу основних персонажів, що прийшли на Дніпрельстан з села, пов'язується з оцінкою ідейної суті Довженкової трактовки цілого комплексу питань, що зв'язаний з переробкою селян-колгоспників на будівництві.

Вище говорилося, що О. Довженко, взявши велику соціяльну тему про народження нової України ще в «Звенигорі», не піднісся до пролетарського трактування переробки старої патріярхальної України на країну соціялістичну, індустріяльну. Він, значною мірою, ідеалізував старе, патріяльхальне село і його перебудова в «Звенигорі» трактувалась, як щось вимушене, що йде залізною доконечністю і тільки тому, що його не можна оминути. Художник ще стояв оберненим до минулого.

Минуле не знаходило від нього чіткого клясового присуду. Замість цього ми мали замилування старим. Ця тенденція визначала основні мотиви й «Землі». Цю рису, вважаючи її за позитивну, підкреслює й М. Бажан в своєму нарисі про Довженка:

«Але до тихої смерти затурканого і знесиленого діда "Землі" він (О. Довженко — Ів. Юр.) ставиться інакше. Це те старе, що народило нових і не отруює живого. Ставлення до смерти старих світів теж має в житті свою діалектику. Діалектика ця клясово виправдана і вірна. Не все старе, що вмирає, пролетаріат ненавидить, дещо він просто жалів… Хай же тихо вмирає, не сподіваючись на ридання, але й не чекаючи на зганьблення»[***)] (підкреслення наше — Ів. Юр.)

За такою «діалектикою», логічно міркуючи й перекладаючи образну кіно-мову О. Довженка на мову соціології, вийде, що всім новим, цебто індустріялізацією країни, будівництвом соціялізму, — ми зобов'язані старому звенигорівському дідові, адже воно (старе) породило нове.

Але ця «діалектика» нічого спільного зі справжнім діялектичним мисленням не має. Саме на фільмах Довженка, на його традиційному дідові, досить яскраво проявляється тенденція, в якій мертвий хапається за живого, намагається отруювати живе. Згадаймо хоча б репліку цього діда в «Івані», де він дорікає синам за те, що вони розколупали село, а тепер йому (дідові) догнивать доведеться не в селі.

Характеристично, що в Довженка не вистачило ідейної сили заперечити цю репліку. Натомість маємо легенький жарт («ми вас електрикою спалимо»), що по суті зовсім не заперечує закиду діда.

Цікаво також, що пояснюючи своїм опонентам — чому в «Івані» немає міцної, шекспіровської драматичної концепції, — О. Довженко каже:

«Драма Івана розходиться в двох напрямах, але драма його одна і та ж. Коли він іде з села — це вже драма. Далі починають розходитись Іванові шляхи. Одного Івана сьогодні ведуть із села в Соловки, в Сибір, на Біломорський канал. Там це — «неповторна індивідуальність». Це іде куркуль Іван шкідник. Іде представник ворожої кляси. На сьогодні типовий Іван, що йде на наші Дніпрельстани»[****)]

Треба сказати, що ця концепція значною мірою тяжить над творчістю Довженка. Для нього, отже, народження нової людини, зростання нової свідомости активного будівника соціялізму і ліквідація куркульні, як кляси — одна драма — драма села взагалі, за доби розгорненого наступу соціялізму. Нерозуміння якісної відміни цих процесів, ігнорування клясовости — ось на чому ґрунтується ця антимарксистська «філософія» старого й нового.

Тому то, як цілком справедливо зауважувала критика, тема «Івана» повита якимось серпанком суму за фатальну приреченість села бути «перебудованим» за його цілковиту пасивність в цьому процесі. Ці мотиви досить сильно наголошені, зокрема, в сцені

проводів з піснею «Тай не жалько мені»… з похилими прапорами, сумними постатями чоловіків і дівчат.

Тут режисер не зумів показати клясово-бадьорого оптимізму, радости, ентузіязму передового колгоспного селянства й зокрема молоді, що з величевним ентузіязмом переключається з фронту колгоспного будівництва на Дніпрельстани й Магнетобуди. Він (режисер) ще не переборов помилок світоглядного характеру, що виявилися в його попередній творчості.

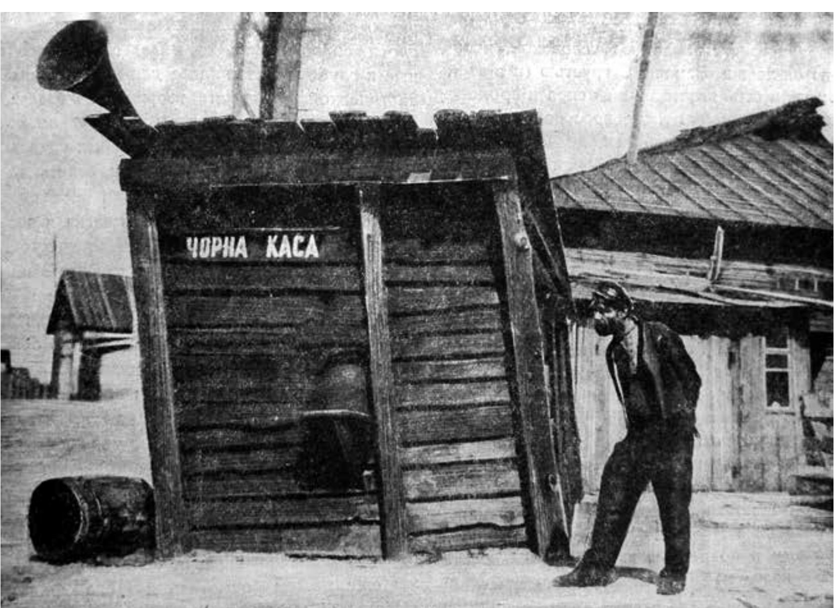
Сюжетна лінія «Івана» надто проста. Виникає навіть питання: де ж фільм? Справді, поза основною сюжетною лінією (переродження Івана), не включеними в цю лінію лишаються показ машин, що не лише не розвиває дії, а навпаки гальмує її, показ героїв праці нагороджених орденом Леніна, повороту маневрів Червоної армії.

Виникає питання: для чого вставлені у фільмі ці додаткові кадри, що зовсім не пов'язуються з розвитком основної сюжетної лінії? Чи не для того, щоб заповнити відчутну прогалину, порожнє місце. А треба визнати, що кадри з Червоною армією й ударниками-героями праці сприймаються глядачем з особливим захопленням. Піднесеність і патетика цих кадрів доходять до глядача, хвилюють його.

Чому ж не хвилює глядача «Іван», як художнє ціле? Де причина того, що фільм не доходить до глядача, що глядач його не сприймає? Відомо, що й попередні фільми Довженка не користалися великим успіхом у масового глядача. Символіка й абстрактність «Звенигори», «Арсеналу» й «Землі» стояли бар'єром поміж пролетарським глядачем і режисером. Отже, О. Довженко, з цього погляду, має досвід — перевірку на практиці. Від «Івана» слід було б чекати рішучого зламу. Один із кіно-критиків (т. Гр. Зельдович), що виступив з оцінкою «Івана» задовго до появи його на екрані писав:

«Така сила мистецького реалізму "Івана", що найширші кола радянських глядачів, поглянувши з величезним інтересом цей фільм, ані на мить не сумніватимуться, що мали собі перед очима правдиве відображання реальної дійсносте ваших днів»[*****)]

Цей же критик проголосив, що творча метода «Івана» це не що інше, як «високо-художній соціялістичний реалізм».


ЧОРНА КАСА

Пізніше радянський глядач мав змогу побачити «Івана». Виявилося, що «Іван» не дав рішучого зрушення в бік до радянського глядача. Через кілька день, не дивлячись на велику рекляму, він зійшов з екрану.

Статті «Комуніста» досить переконливо довели, що правдивого відображення нашої дійсности в «Івані» ми ще не маємо. Що найважливіші питання: показ соцзмагання й ударництва, показ клясової боротьби, провідна роль партії в процесі соціялістичного будівництва — всі ці питання не знайшли правдивого відображення й правильної трактовки в «Івані». Ці статті підкреслювали, що помилки попередніх фільмів ще тяжать над режисером, і що першочергове невідкладне завдання режисера є боротьба за опанування марксо-ленінської теорії, боротьба за правдиве відображенння нашої дійсности.

Отже, постає питання про творчу методу О. Довженка, про дальші його творчі шляхи.

Тепер фільм «Іван» разом з іншими найвидатнішими фільмами («Зустрічний», «Діла та люди», «Златые горы») стоїть в центрі творчої дискусії про шляхи радянської кінематографії. В центрі уваги, власне, поразка «Івана» її причини і відповідні висновки для всього радянського кіна.

Загально визнаним є те, що в творчости Довженка і, зокрема, найяскравіше, у фільмі «Іван» виявилося невміння концентрувати цілі історичні явища в певних обривах-символах. Символами говорив Довженко в «Звенигорі» (скарби Звенигори, Дід, Тиміш, Павло,) на абстрактну символіку страждав «Арсенал» (той же Тиміш, піднятий над всією масою настільки, що губить будь-який зв’язок з нами); філософсько-символістичні пересади характеризували й «Землю». Велика соціяльна тема конкретизувалася в таких гіпертрофованих образах, що сама конкретизація ускладнювала сприйняття фільму. Конкретна жива клясова людина часто-густо губилася в Довженка за непомірно абстрагованими історичними явищами.

Ця неувага до людини, недооцінка її у фільмі «Земля» відповідно філософсько уґрунтовується. Природа й земля, власне, вирішують долю людини. Вони дбають за вічну «рівновагу». Один індивідуум вмирає, другий народжується на його місце. Ніякої трагедії.

Але відомо, що саме з ідеалістичних позицій походило гасло: замість конкретної живої клясової людини, показувати комплекси подій, втілені в абстрактні схеми й символи. З цього погляду «Іван» повертав нас до давно продискутованих і розв'язаних питань.

По цьому питанню маємо надзвичайно влучне зауваження Маркса й Енгельса, що його вони подали в «Святій родині». «Історія не робить *нічого*», вона «не володіє *ніяким* колосальним багатством», «вона не б'ється ні в яких боях». Не історія, а саме людина, дійсно жива людина, — ось хто робить все це, всім володіє, і за все бореться».

Не досягає належного ефекту й показ Івана в «трьох лицях» (з одним з них Іван змагається, другий гине). Кожного з трьох Іванів режисер не зміг довести до глядача так, щоб він його сприйняв, не зміг показати в Івані таких рис, щоб постать, справді, стала живою людиною, образом нашої передової молоді. В дискусії про «Івана» висловлено думку, що Іван — схожий на відому скульптуру Мікеланджело «Давид». Доля істини в цьому зауваженні безперечно є, але воно лише підтверджує, що творча уява О. Довженка працювала не в тому напрямку. У Івана зовсім немає конкретно-історичних рис, рис, що характеризують молодь країни будованого соціялізму. Іван — схема, що в однаковій мірі, може бути прикладом до всіх часів. Можливо, що до доби Мікеланджело вона (схема) навіть більше пасує своєю мармуровістю, скульптурною, холодністю і позою.

Поразка «Івана» в тому, що режисер не зміг показати переродження молодого селянина в боротьбі, в подоланні труднощів, в тому, що О. Довженко не наділив його суто індивідуальними рисами, не зробив цього образу правдивим і художньо-переможливим. «Іванові» бракує чіткої індивідуалізації, про яку свого часу говорив Ф. Енгельс, ставлячи вимогу перед митцями показувати героїв так, щоб «кожен з них був типом, але разом з тим і цілком визначеною особою».

Боротьба за опанування техніки — чи не найважливіша проблема «Івана». На це, зокрема, неодноразово звертає увагу О. Довженко в своїх виступах. Але розглянемо, як саме розв'язується це надто важливе питання у фільмі. Якою мірою О. Довженкові

пощастило показати нашу техніку, наскільки йому пощастило «окропити машини такою святою водою», за його ж виразом, щоб вони «заговорили» до глядача. Машиною керує людина. Цього, на жаль, не видно у фільмі «Іван». Можливо, в задумі автора цей момент і був врахований, але реалізації його в художньому творі немає.

Справді, в «Івані» машини рухаються, ніби волею людини. Але як це показано? Режисер пішов і тут шляхом невиразної символіки. В кадрах, де найбільше подано машин і їх роботу, на екрані бачимо людську руку, іноді невідомо чию, що нібито керує всім процесом. Кажемо, нібито, бо насправді цей рух обертається в порожній жест, в додаток до кадру, що не доходить до глядача.

Процесу справжньої боротьби за опанування техніки, показу визначальної ролі людей — більшовиків в цій боротьбі, глядач не бачить, тому що такий правдивий показ підмінено невдалою і малозрозумілою символікою.

А яка цікава й вдячна тема була перед О. Довженком! Нагадаємо, хоча б, як ця боротьба показана іншими творчими засобами — реалістично, у фільму «Діла та люди», в епізоді, де ударник Захаров опановує техніку кранової справи. Цей епізод більшовицької боротьби за техніку дає величезне напруження всій глядацькій залі. Героїзм, більшовицька наполегливість конкретизувалися тут не в абстрактних символах, а в живій, важкій і радісній боротьбі за перемогу.

Реалістично, художньо переконливо зроблено й сценку випробовування турбіни в «Зустрічному», де маємо передусім людей-творців машини, їх хвилювання й радощі з перемоги на технічному фронті. Техніка, машина починають справді «діяти» при такому підході, бо показані вони через відбиття в свідомості, психології людини, а не самодостатньо.

«Іван» незрозумілий не своєю складною ідейною навантагою. Далеко більше ідейно насичені фільми «Зустрічний», і «Діла та люди», а тим часом вони доходять до глядачів. Не складністю проблем він неприступний масовому глядачеві. Його задум — простий, треба його лише конкретизувати в зрозумілих образах.

Визначаючи завдання радянського кіна, цілком правильно твердила передова одного з останніх номерів газети «Кіно»: «Радянський режисер не може й не має права робить картини для майбутніх

поколінь. Він повинен своєю творчістю брати участь в побудові соціялістичного суспільства. *Він повинен бути зрозумілим і максимально ясним для мільйонів трудящих нашого союзу сьогодні*»******)

Здавалося, досить легко в світлі цих завдань уяснити й усвідомити помилки «Івана». До Довженка, як до автора «Івана», передова газети «Кіно» промовляє, насамперед йдучи старим шляхом О. Довженко, фактично, ігноруватиме масового глядача. Такі побоювання, на жаль, не довільне припущення, вони мають від собою реальні підстави.

Так, наприклад, вступаючи в дискусію про «Івана» в Москві, О. Довженко заявив що «ні про яку здачу позицій не може бути й мови». Навіть більше, Ол. Довженко виявив повне нерозуміння суті невдачі «Івана». Говорячи про те, що фільм важко сприймається глядачем, що не знає української мови, він каже: «але я не вважаю це за головне гальмо. Я думаю, що тут велику ролю зіграло те, що відноситься до всіх моїх фільмів: подання їх в якийсь специфічний момент на екрані»*******)

Отже О. Довженко замість того, щоб пошукати справжніх причин такого холодного прийому його фільмів глядачем, замість того, щоб викрити причини, що кореняться в принципах його творчої методи, зумовленої світоглядними настановами — перекладав вину на… «якийсь специфічний момент».

Оскільки це пояснення може правити за серйозний аргумент, видно хоч би з такого простого факту, що одночасно з фільмами Довженка, в такий же самий «специфічний момент» (що, до речі, розтягся аж від 1927 року до 1932 р. від «Звенигори» аж до «Івана») з'явилися, скажімо, фільми реж. В. Пудовкіна: «Мати»[122], «Кінець Санкт-Петербургу», «Нащадок Чінгис-Хана», що зустрічалися пролетарським глядачам із захопленням, та що з великим успіхом продовжують демонструватись і по цей день.

Наголошуємо на цьому тому, що для реж. О. Довженка, для всього радянського кіна ці факти мають неабияке значення. Вони говорять за те, що до того часу, поки О. Довженко не усвідомить суті своїх помилок, до того часу, поки він не перебудується

[122] «Мати» (1926, реж. В. Пудовкін)

по-справжньому глибоко й принципіяльно, — його фільмам буде приречена доля «Івана».

Постав питання: про який етап у Довженковій творчості свідчить «Іван»? Адже факт, що новий фільм О. Довженка чимсь різниться і від «Звенигори», і від «Землі». Критика вже відзначила своєрідну різностильність «Івана», до того ж поцінюючи цей новий крок режисера як безперечно позитивний.

Справді в «Івані», порівняно в попередніми фільмами О. Довженка, в мистецьких засобах режисера маємо дещо нове. Прикладом може бути хоча б трактування образу батька Іванового (Акт. Шагайда[123]), що є, безперечно, новим явищем, величезним досягненням в радянській кінематографії. В цьому образі режисер і актор дали цікавий і правдивий тип колгоспника, що переростає в робітника. На ньому видно, як народжуються нові погляди, нові звички. Виграв цей образ набагато в порівнянні, скажімо, з Іваном і в тому, що він активний, дійовий.

Цей досвід О. Довженко мусить врахувати і використати його в подальшому так, щоб основні герої фільму знаходили саме таку художню трактовку. В ній переборюється абстракція і схема.

Але треба сказати, що таке трактування у фільму «Іван» окреслюється лише як тенденція, що її треба розвивати й поглиблювати далі.

Про те ж, що за *глибоку органічну перебудову* О. Довженкові треба наполегливо боротись — свідчать і факти зривів його в «Івані» до засобів звичайної кінохроники, що попри всю її важливість, все ж є явище іншого порядку.

Як кінематографічний твір, «Іван» свідчить про винахідливість режисера, оригінальність в художній трактовці явищ. О. Довженко досяг в «Івані» надзвичайної майстерности в поєднанні звуку й виображення на екрані. Великого ефекту досягає О. Довженко, вживаючи засобу повторення одної репліки кількома персонажами, інтонаційно-тембровими особливостями, кожний з них наголошує

[123] Степан Васильович Шагайда (псевд. Шагадін) (1896–1937[1938]) — український актор. З 1922 — акт. київського т-ра «Березіль», в 1935–1938 — Харківського українського драм. т-ра ім. Т.Г. Шевченко. Учень Леся Курбаса. У кіно з 1924 року, з 1928 — акт. Одеській к/фабр. ВУФКУ, з 1930 — Київської к/фабр. Українфільм. 19.10.1937 незаконно заарештований. Розстріляний.

якусь особливу сторону, відкриває новий зміст. Цілковито виправдовує себе сміливо вритий засіб контрапункту в кадрах, де спокійний Дніпро раптом переходить в бурхливі пороги.

Треба відмітити також, що з погляду музикального супроводу «Іван» набагато виграє, порівняно з усіма до тепер випущеними звуковими фільмами. Іноді навіть ця музика «компенсує» слабу суто-кінематографічну форму «Івана» (наприклад, в неймовірно розтягнених кадрах зборів, в епізодах показу машин і т. д). В цьому величезна заслуга композитора Ю. Мейтуса[124].

Позитивний досвід «Івана» безперечна гідно використають наші радянські кінематографісти.

Проте загальновідомо, що «Іван» як кінематографічне явище не позбавлений посутніх хиб. О. Довженко часто зривається в «Івані» в кінопубліцистику, вдається до засобів так званого неігрового кіна. Досить нагадати хоча б показ героїв в праці, що його подано не кінематографічно, а суто фотографічно, як додаток до фільму. Не становить органічної єдности з фільмом і показ Червоної армії, хоча виконано його просто, блискуче.

Відгонить театром і театральщиною, скажімо, від сцени зустрічі братів, по театральному розтягненої. Почувається також переобтяженість фільму зборами, промовами й розмовами взагалі.

Зовсім незрозумілою є також відмова від кінематографічних засобів у фінальному епізоді й перехід до звичайного напису (звертання до професорів), що інакше, як відступ, розцінювати не можна.

Все це знижує, звичайно, кінематографічний рівень «Івана», знецінює, значною мірою, його мистецьку вартість.

В світлі такої аналізи, безперечно, під сумнів треба поставити твердження т. Зельдовича про те, що «Іван» — це і є зразок соціялістичного реалізму в радянській кінематографії. Така оцінка фільму — результат легковажного, несерйозного підходу до творчого

[124] Юлій Сергійович Мейтус (1903–1997) — український композитор. Нар. арт. УРСР (1973). Л-т Держ. пр. СРСР (1951); Л-т Держ. пр. України ім. Т.Г. Шевченка (1991). У 1931 — закінчив Харківський музично-драматичний ін-т (по класу композиції С. Богатирьова). У 1919–1920 — піаніст в клубах частин Першої Кінної Армії, в 1923–1924 — концертмейстер Харківського оперного т-ру і завідувач музичною частиною театру Пролеткульту. Створив перший в Україні джазовий ансамбль (1924).

процесу. Замість виявити, дослідити шляхом глибокої аналізи ті елементи соціялістичного реалізму, що формуються, ще лише як тенденція творчого напрямку радянської кінематографії, — критик не роздумуючи взяв готове творче гасло й механічно «пристосував» його до «Івана».

Насправді ж «Іван» О. Довженка ще надто далекий від соціялістичного реалізму.

Шлях до соціялістичного реалізму, до правдивого відтворення нашої дійсности для О. Довженка лежить через переборення абстрактности й схематизму в творчості — до правдивого показу «типових характерів в типових обставинах». Довженків «Іван» — не характерний для нашої доби.

*) «Кино-газета» № 53/54, 1932 р.
**) «Молодняк» № 7/8, 1932 р. (курсив усюди наш — Ів. Юр.)
***) М. Бажан «О. Довженко». ВУФКУ. 1930. ст. 31.
****) «Кино-газета», № 53/54. 1932 р.
*****) «Пролетарська правда» від 26/X – 32 р.
******) «Кино-газета», № 55. 1932 р.
*******) «Кино-газета», № 53/54. 1932 р.

Ів. Юрченко

За Марксо-Ленінську критику. 1933. № 1(60). Січень. С. 73–88.





Новое жизнеощущение



2

«Иван», Новая фильма Довженко, был вторым большим событием киносезона. Эта картина уже совсем не легка и не проста. Тема довженковской картины — также социалистический рост Нового человека в СССР. И Довженко берет ее патетически и в большом масштабе.

В фильме уесть недостатки. Она отрывочна. Но в ней встречаются места оригинальной крупной изобразительной силы, так как психологические превращения становятся осязаемыми картинами. Иван молодой крестьянский парень, только что приехавший из деревни смотрит ночью из окна конторы и видит впервые строительные установки Днепростроя. Мы смотрим на эти стройки его гладами. Давящее апокалипсическое видение таинственного чудовища. В монтаже взгляду человека следуют гудящие локомотивы и землечерпалки, проносящиеся над бездной. Машины осязаемым образом становятся увеличенными железными органами рабочего, и он повелевает ими.

Затем происходит несчастный случай. Одна из машин убивает рабочего. Его мать в отчаянии мчится по стройке. Как меняется снова лицо Днепростроя! Как совсем иначе выглядят те же самые машины! Яростные, ужасные чудовища хватают женщину, которая в своей суб'ективной боли не может больше чувствовать об'ективного значения этого дела. Женщина мчится в двери. Еще не закрылась одна дверь, а женщина пробегает сквозь вторую, пятую, десятую! Десять дверей дико, взволнованно хлопают своими крыльями. Ритм чувства без всяких слав и без всякой психологии, без остатка передан в ритме картины. И вот женщина стоит перед директором, которому хочет сказать о своем личном горе. Он в это время как раз говорит по телефону. Она вынуждена немного подождать. И она слышит, что директор говорит о задачах и результатах этого огромного строительства. Потом он приветливо обращается к женщине и спрашивает, чего она хочет. «Ничего», — отвечает

работница и уходит. Она идет снова спокойно и твердо сквозь железный лес больших, ясных, серьезных машин. Днепрострой гудит: гимн движения и музыки.

Белла Балаш[125]
Советское кино. 1933. № 3/4. С. 20–21.

«Иван»*)

1

Расценивать художественное произведение мы должны в первую голову с точки зрения той познавательной силы, которую оно в себе несет; насколько сумел художник раскрыть сущность тех процессов, тех общественных отношений, которые он стремится художественно освоить с помощью специфических средств данного вида искусства. Этот вопрос должен интересовать критика и исследователя в первую очередь.

Немногие художники у нас ставят перед собой сознательно задачи самостоятельного освоения действительности. Немногие из них подходят со всей серьезностью и глубиной к изучению, исследованию и обобщению в художественных образах тех реальных процессов и фактов, которые они наблюдают в окружающей их жизни. Немногие из них понимают специфичность художественного способа освоения действительности и используют его до конца. К этим немногим принадлежит и А. Довженко. Можно говорить о тех или иных методологических ошибках его творчества, но нельзя отрицать того факта, что Довженко как подлинно большой художник стремится в образах дать наиболее полное и глубокое освоение и отображение действительности, стремится исследовать и воплотить ее как можно истиннее и действеннее и тем самым способствовать, конечно, ее революционному изменению.

[125] Белла Балаш (Bela Balazs) (1884–1949) — угорський письменник, поет, драматург, сценарист, теоретик кіно; доктор філософських наук. З 1926 жив і працював у Берліні, де співпрацював з Г.В. Пабстом і Е. Пискатором. Перебуваючи в Німеччині, вступив в місцеву компартію. У 1930–1945 — жив в СРСР, викладав в кіношколі. Приділяв чимало уваги кіномистецтву. Автор книг про кіно «Видима людина» (1924), «Дух фільму» (1930), «Мистецтво кіно» (1945).

Но ставит ли Довженко эти задачи познания и освоения действительности особым художественным кинематографическим способом? На этот вопрос можно ответить с полной уверенностью, что Довженко не только ставит эту задачу сознательно для себя, но и борется за осознание ее всеми нашими кинематографистами. Только в этом видит Довженко путь дальнейшего роста нашей кинематографии, которая не только должна быть поднята на уровень других искусств (литературы, живописи и других, показавших в своих лучших образцах те возможности, которыми они в этом отношении обладают), но силой неисчерпаемого богатства средств и возможностей, которые заложены в этом синтетическом типе искусства, может быть выдвинута как ведущее начало всего нашего искусства.

Только «по мере проникновения вглубь явлений и процессов действительности сможет киномастер создать большое искусство, которое сохранит свое значение во времени. Довженко почти в каждом своем выступлении подчеркивает необходимость именно такого глубокого подхода к задачам киноискусства.

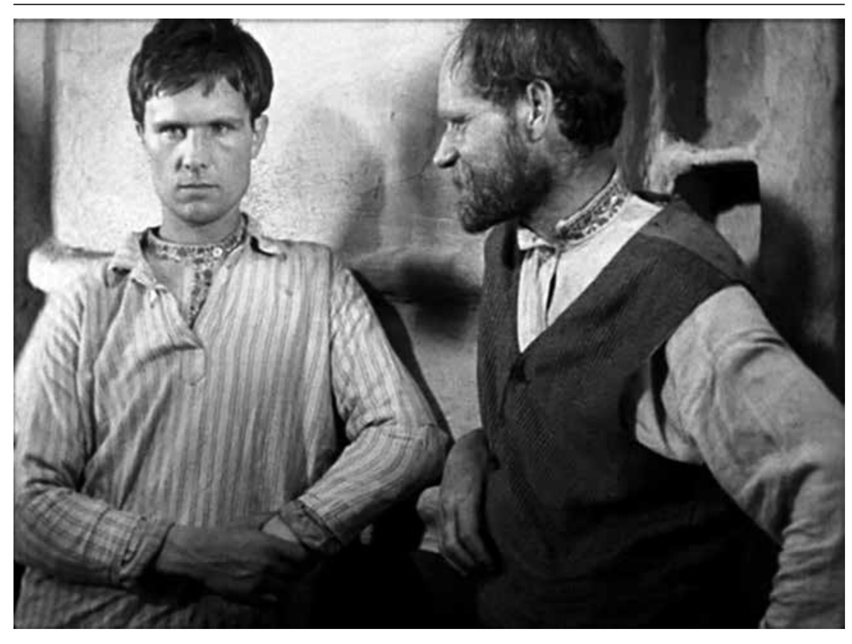
Приведу только два отрывка из двух последних выступлений Довженко на дискуссии об «Иване» и «Встречном».

Так, в первом выступлении затрагивая вопрос о влиянии советской кинематографии на западных мастеров, он говорит:

«Может быть, лучшие мастера (Запада. — Б. К.) почувствовали, что это проклятое искусство является значительно более интересным, могучим и важным, что в этом искусстве можно мыслить, пропагандировать не шаблонами и трафаретами, а гораздо глубже, мощнее и умнее».

И во втором снова об этом же:

«Возможно, что мы сейчас еще переживаем предысторию кинематографии, потому что большая история кинематографии начнется тогда, когда кинематография выйдет из рамок обычного представления об искусстве и вырастет в огромную и необычайно об’емную познавательную категорию». Над созданием этой большой кинематографии, над превращением ее в эту необычайно об’емно-познавательную категорию и работает Довженко.





Мы остановились на этом чрезвычайно важном, по нашему мнению, вопросе потому, что он помогает уяснить глубину и своеобразие самого творческого пути художника Довженко, с другой стороны, для того, чтобы подчеркнуть, что этот трудный путь, путь наибольшего сопротивления, который избрал художник, обязывает и нас, критиков, подойти к его творчеству со всей серьезностью и глубиной.

Нельзя говорить об идейной глубин, о творческих высотах, завоеванных художником, вообще, нельзя констатировать творческую (неудачу так поверхностно, как это имело место на дискуссии. Необходимо, предварительно (проанализировав путь Довженко в области этой емкой познавательной кинематографической формы, сказать ему прямо, правилен ли его путь, его творческий метод, его стиль, завоевывает ли художник этим путем идейно творческие высоты или, наоборот, идет к творческому тупику.

Сила довженковского творчества состоит, повторяем, именно в том, что он знает только один путь работы в области кинематографии, а именно — использования ее как особой специфической формы познания действительности, проникновения в глубь развертывающихся в жизни явлений и процессов.

После этого необходимого вступления перейдем к конкретному разбору последней фильмы режиссера Довженко «Иван».

2

Прежде всего нужно остановиться на том, какие творческие задачи ставил перед собой сам Довженко в этой фильме, каков был его идейно творческий замысел. Если Довженко и не дает раскрытия всего творческого замысла в своем выступлении на дискуссии о «Встречном» и «Иване», то во всяком случае указывает некоторые существенные элементы, которые легли в основу работы его над картиной. И поэтому мы позволим себе привести довольно длинную цитату из выступления Довженко на дискуссии об «Иване». Вот что говорит автор: «Прежде всего, почему Иван. Мы говорим о реконструкции психики, мы говорим об этом в литературе, в кино, даже в живописи. Тематика нового человека является основной тематической линией, над которой мы бьемся. Я не мог обойти этого вопроса. Я ставлю себе задачу, — принимая

во внимание, что процесс перестройки человека является диалектически не завершенным, а находящимся в стадии становления, — я поэтому ставлю небольшую задачу, сузивши ее до такой проблемы: показать первый сознательный в этом направлении шаг селюка под влиянием той новой социальной среды, в которую он приходит, а также благодаря тем торможениям, которые приносятся из его собственной среды. Это первое. Второе, принимая во внимание, что Иван сегодня является чрезвычайно важным человеком в государстве, а важным потому, что он удорожает, примерно, пятилетку в пять раз ((он портит машины, он делает массу различного рода затруднений и т.д.), и принимая во внимание совершенно специфическое положение и отношение к нему партии и правительства, небывалое нигде и ни в каком мире событие — это отношение к Ивану, этому негероическому герою».

И затем дальше:

«Почему в Иване нет больших преодолений?.. Я отвечаю: потому что мне хочется говорить о типичном, и в этом плане я себя считаю здесь правым. Драма Ивана расходится в двух направлениях, но драма его одна и та же. Прежде всего, он из села. Когда он идет из села, это уже драма. Дальше начинают расходиться Ивановы пути. Одного Ивана сегодня ведут из села в Соловки, в Сибирь, в Беломорский канал. Там это неповторимая индивидуальность. Это идет кулак Иван, вредитель, идет представитель враждебного класса. Но сегодня типичен Иван, идущий на наш Днепрострой.

Судьба Ивана на Днепрострое. Иван является составной частью большого производственного коллектива, большой биографией — вот почему судьба его, как личности, в такой-то мере, и в очень большей мере определена этим ходом развития истории и социалистического наступления. Поэтому, ставя его маленьким на большом фоне, я не делаю его героем, ведущим картину, а я делаю героем, которого ведут, потому, что ни на что другое он претендовать не может. Отсюда и своеобразие драматического построения. Отсюда целый ряд приемов, целый ряд новых окружающих его лиц, которые в картине выведены.

И, наконец, последнее:

«В отношении прогульщика, которого я трактовал “противоположной личностью”, я исходил из соображений следующего порядка: я видел на экране целый ряд прогульщиков, которые гуляют потому, что рваные ботинки, что им не дают есть, что классовый враг (и наплывом показывают погоны, а потом снова костюм рабочего), и целый ряд различного рода мелких трактовок прогульщиков, всегда представляющих жертву случайного мастера. Я опрашиваю, когда не будет рваных ботинок и когда не будет в рабочем классе ни одного человека с погонами в наплыве, — я спрашиваю, будет ли прогульщик? Я думаю, что прогульщик будет. Борьба с этим родимым пятном капитализма будет длительной. Мы великолепно знаем, — о чем говорит и Ленин, — что будущее общество будет иметь совершенные способы борьбы с ними и самым главным оружием будет социальное презрение. Вот эта установка и дала повод к характеристике и трактовке этого прогульщика. Мне хотелось показать в этом прогульщику, насколько он нелеп и каким анахронизмом он является в этом здоровом мощном теле социалистического строительства» («Киногазета» от 24 ноября 1932 года. Разрядка всюду наша. — Б. К.).

Итак, мы имеем здесь чрезвычайно важное указание со стороны автора, какие проблемы он собирался решить в своем художественном произведении, и указание, почему он избрал именно такой путь решения, такой путь художественной конкретизации этих проблем.

Первой и основной в ряду этих проблем для него является тематика нового человека, которую он реализует в образе селюка Ивана, «негероического героя». Иван не является ведущим героем фильмы, наоборот, его ведут, и в силу этого тематика нового человека воплощается не только в нем одном, но во всем его окружении, в социалистической стройке, которая его перевоспитывает, в тех людях, которые его окружают, руководят им. Ибо судьба «селюка» в пролетарской революции не может быть понята и решена вне показа и раскрытия этой ведущей роли пролетариата, вне показа и раскрытия тех основных тенденций, которые определяют содержание данного конкретного этапа пролетарской революции и обусловливают дальнейшие перспективы ее развития.



И второй момент — это выдвижение на первый план для данного этапа социалистической стройки проблемы качества. Проблема овладения техническим процессом, которая является решающей для дальнейшего пути селюка, для окончательного превращения его в сознательного строителя бесклассового общества, в того же пролетария.

И здесь, по линии конкретизации этих двух моментов, чрезвычайно важно отметить признание художника — во-первых, в том, что он не дал «больших преодолений» на пути Ивана потому, что хотел говорить о «типичном» и что на сегодня «типичен» Иван, идущий на наши Днепрострои, и, во-вторых, что судьба Ивана для него здесь является «составной частью большой биографии», что она «определена ходом истории и социалистического наступления». Поэтому он дает его маленьким на большом фоне, и отсюда вытекает своеобразие «драматического построения» картины и целый ряд новых приемов, новых средств художественного воплощения.

И, наконец, третий момент — третья тема. Это тема прогульщика, которого Довженко трактует как «противоположную личность» и через линию которого поднимает вопрос о новых формах классовой борьбы в социалистическом обществе, о «родимых пятнах капитализма» на «здоровом и мощном теле социалистического строительства».

Не останавливаясь отдельно на разборе творческого замысла художника, мы перейдем сразу к анализу того пути, которым шел Довженко в поисках образной конкретизации своей идейно-творческой установки. Отметим только, что, как и в предыдущих работах, основной его интерес и в этой картине направлен к раскрытию образа селюка и того места, которое он занимает в пролетарской революции. Этот вопрос интересовал его и в «Арсенале» и в «Земле», этот вопрос ставит он и в «Иване».

Но в «Иване» этот вопрос значительно усложняется. Если в предыдущих фильмах мы имеем дело с конкретным историческим этапом нашей революции (в «Арсенале» — гражданская война и пролетарская революция на Украине, в «Земле» — период социалистического наступления и ликвидации кулачества как класса)

и перспективы ее дальнейшего развития вскрываются автором на основе показа этих конкретных этапов, то в «Иване» мы имеем основной акцент на перспективах развития сегодняшнего этапа нашей революции. «Иван» стремится дать художественное раскрытие того, куда идет об'ективно исторический процесс развития пролетарской революции; он стремится, синтезируя основные элементы нашего сегодняшнего дня, дать реальную перспективу, реальный образ будущего нашей социалистической стройки.

Ставя во главу угла не судьбу героя с его самодовлеющей драматургической ситуацией, а события в целом, определенный и конкретно исторический этап социалистической стройки, этап всемирно-исторического значения, данный в перспективном плане (вторая пятилетка), давая судьбу «Ивана» лишь как «составную часть большой биографии», Довженко совершенно закономерно обращается к эпическому жанру. Этот жанр а большей мере, чем какой-либо другой, позволяет ему дать наиболее полное развертывание того большого исторического «фона», о котором говорил Довженко, позволяет ввести целый ряд новых окружающих Ивана лиц, вещей, пейзаж, которые должны раскрыть содержание этого «большого фона». Этот фон отнюдь не пассивен в картине, наоборот, он является самым активным действующим лицом фильмы и поэтому вносит то «своеобразие в драматическое построение картины», на которое указывал Довженко. Предоставив этому фону существенную часть в реализации идейно-творческого замысла картины, Довженко неизбежно должен был разгрузить линию Ивана. Отсюда та фабульная простота, к которой стремился Довженко, отсутствие внешней сложной конфликтности в линии Ивана — она разгружается за счет углубления внутреннего идейного конфликта, который реализуется в картине через систему поведения действующих лиц в целом, через показ отношений людей и вещей. Этот глубокий идейный конфликт заложен внутри художественного произведения и его не несет в себе обязательно в полной мере какое-либо одно действующее лицо. Но почти каждый из героев, участвуя в реализации этого общего конфликта, не лишен в то же время и своей собственной личной конфликтности: конфликт Ивана при овладении техническим процессом; конфликт

между его товарищем по стройке и отцом-прогульщиком, конфликт матери убитого ударника с техникой и т. д.

Каждый из этих людей несет в себе свою маленькую драму, но ни одна из них не является решающей и ведущей в произведении Довженко, хотя все они связаны с общим конфликтом и разрешаются в зависимости от разрешения этого последнего.

Что же представляет собой основной идейный конфликт, этот основной двигатель, который дает жизнь картине и определяет судьбу ее отдельных героев? Этот основной конфликт есть, по нашему мнению, конфликт между «здоровыми мощным телом социалистической стройки» и «родимыми пятнами капитализма».

И так как силой довженковского таланта в этих «родимых пятнах» сконденсировано и отражено философское содержание последней стадии капиталистического общества, этот основной конфликт перерастает в конфликт двух философий, двух противостоящие друг другу общественных систем: системы победоносно строящегося социализма и загнивающей, идущей вспять системы капиталистического общества. Этот конфликт социалистической стройки с «родимыми пятнами капитализма» превращается в эпопею о победоносном социалистическом строительстве, которое уже самым фактом своего существования, своего успешного продвижения вперед несет с собой гибель буржуазии и красноречивее всего говорит об исторической обреченности класса капиталистов.

На фоне этого конфликта, имеющего всемирно-историческое значение, перед нами раскрывается судьба «селюка Ивана», представляющего собой собирательный тип, обобщающий в себе исторический путь основных масс передового крестьянства в пролетарской революции.

Творческий замысел художника, определивший выбор жанра, определил, конечно, тем самым как общий ход развертывания действия, так и композицию картины в целом, характеристику действующих лиц, метод актерской игры, композицию кадра и самый ритм фильмы, ее монтаж и роль в нем слова, звука, музыки.

В картине господствует ясный и торжественно спокойный эпический стиль. Это создается замедленным ритмом монтажа, без резких скачков, без рваности, без частой и быстрой смены места

действия, с преобладанием общих и средних планов, ясной и четкой композиции кадра. Мы видим большей частью светлый фон неба или стены, на которых скульптурно вылепляется фигура человека. Все указанные моменты, о которых мы еще подробнее будем говорить дальше, создают этот господствующий торжественно-спокойный и бодрый ритм картины, в который лишь иногда врывается как нечто ему чуждое и враждебное беспокойный, сбивчивый ритм прогульщика.

Остановимся сначала на анализе линии селюка и того «большого фона», той «большой биографии», частью которой он является.

Картина неслучайно начинается показом Днепра, который является как бы введением в этот героический эпос. Гладь и простор реки, ее даль и ширь, ритм ее движения, который еще больше подчеркивается далекой песней, создает впечатление покоя, отрешенности, оторванности этой далекой деревни от города. Но эта отрешенность и покой только кажущиеся. И здесь бурлят пороги, работают напряженно колхозники, строится новая жизнь. И поэтому, призыв партии помочь городу, помочь социалистической стройке нашел дружный отклик и в этой далекой деревне. Колхоз мобилизуется на организованную помощь стройке. И этот факт, взятый даже сам по себе, говорит нам о большом сдвиге, который уже произошел в деревне по линии преодоления того противоречия между городом и деревней, того тяжелого наследия, которое оставил нам капитализм. Этот эпизод говорит о том, что крестьянин уже смотрит на город с надеждой и хотя противоречие это еще не преодолено до конца, но мы находимся уже на пути к его преодолению. И путь этого окончательного преодоления — трудный и длительный путь — лежит для крестьянина только через Днепрострой.

Трудность и длительность этого пути крестьянина на Днепрострой Довженко раскрывает пространственно, давая длительный проход колхозников через поля и степи со знаменами и песнями Днепрострою. Покинутые в деревне и уходящие на Днепрострой колхозники, наконец, расстаются. Эта сцена сопровождается звуками удаляющейся и приближающейся песни и создает то смешанное настроение грусти об оставленном прошлом,

тяжести отрыва от него и вместе с тем процесс его преодоления, бодрого и радостного стремления вперед к новому. И здесь конкретный реальный путь селюков превращается в «символ», обобщающий в себе этот собирательный путь трудового крестьянства в пролетарской революции.

И вот Иван на Днепрострое. Он мечтательно созерцает ночной фантастический Днепрострой, прислушивается к его размеренному ритму, восхищается его величавой мощью. Затем наступает включение в будни этой великой стройки. Давая этот путь крестьянского парня на строительстве как спокойный, бодрый и радостный путь, нарушая его спокойствие только «темным облачком» срыва на овладении техническим процессом, Довженко ведет Ивана в конце концов к осознанию того факта, что «здесь иначе хватка, здесь школа нужна». Довженко как бы подчеркивает, что основные трудности нами уже преодолены и что техникой овладеть в этих героически завоеванных, социалистических условиях вопрос «кто кого» решен окончательно и бесповоротно в сторону социализма, — задача не такая уж непреодолимая. Вспомним слова Сталина:

«Говорят, что трудно овладеть техникой. Неверно!.. Самое важное с точки зрения строительства мы уже сделали, нам осталось немного, изучить технику, овладеть наукой».

Но в этом овладении — залог нашего успеха, нашего дальнейшего продвижения вперед и поэтому эта задача стоит как одна из основных для второй пятилетки. И Иван — ударник с первых шагав на стройке — осознал в дальнейшем, что дело не только в количестве затраченной энергии, но и в ее качестве. Сорвавшись на соревновании с квалифицированным товарищем, он понял, что дело в знаниях, в школе и пошел «учиться». «Товарище-професcоре, выкладайте Иванови все, что у вас е» — таков итог его пути в картине.

В том большом историческом «фоне», на котором развертывается скромная судьба селюка Ивана, большое место отведено земляку, старому рабочему партийцу, который мудро и отечески руководит и направляет Ивана. И эта отечественность, забота земляка-партийца об Иване еще больше оттеняются развивающейся рядом линией родственной ласковой заботливости отца Ивана.

Характеристика этих двух действующих лиц — отца и партийного руководителя Ивана — дается Довженко уже при их первой встрече на Днепрострое. Громкий, радостный смех, как и самая интонация речи, превращают эту встречу, этот частный разговор в большое событие, в глубокую характеристику, художественное обобщение. Тем, что Довженко несколько затягивает этот смех, перебивая им бодрый, ласковый тон речи, в которой встретившиеся сообщают друг другу о своих делах, о делах стройки в колхозе и городе, придает этому смеху символический, в хорошем смысле слова, характер. В нем передается уверенное и глубоко сознательное отношение этих двух людей к будущему, к перспективам дальнейшего пути на основе большого опыта уже проведенной борьбы, на основе достигнутых уже успехов как в городе, так и в деревне.

И вот эти два человека — один как отец, другой как опытный пролетарий и партийный руководитель — воспитывают, руководят неопытным юношей Иваном в его жизненном пути (и тут, конечно, неслучайно это возрастное противопоставление, опытный муж-пролетарий и юноша-крестьянин). Как эти двое — отец и земляк, так и товарищ Ивана по стройке и мать убитого ударника являются существенной частью производственного коллектива «большой биографии» и вместе с замечательно развернутой картиной Днепростоя образуют то здоровое тело социалистического строительства, которое в основном и определяет судьбу «Ивана». Панорама Днепростроя показана в фильме, с одной стороны, суб’ективно, глазами Ивана (ночной таинственный Днепрострой), глазами отчаявшейся матери (как жестокое чудовище, раздавившее ее сына) и, с другой стороны, в об’ективном плане как подлинный факт, как действительное свидетельство подвига, доблести и героического труда нового, освобожденного человека, как свидетельство его неиссякаемой творческой мощи, в условиях новой общественной системы, где труд не принуждение, а подвиг, где личность свободна и получает полный простор для развития и реализации всех своих творческих возможностей, где налицо все условия для полной ликвидации противоречия между физическим и умственным трудом, где личные интересы не противостоят общественным и где, участвуя в техническом процессе, человек

не превращается в придаток к машине, а наоборот, управляет последней, делает ее мощным орудием, помощником человека в борьбе с силами природы. Именно в меру овладения этим техническим процессом превращается труд в свободное «веселое техническое поведение».

Картина Днепростроя развернута Довженко в синтетическом плане. Он сумел, как никто до него, с чрезвычайной цельностью и ощутимостью показать стройку во всем ее величии и во всей ее мощи. Здесь интересно раскрыть, каким способом этого достиг Довженко, какие новые творческие приемы ввел он для того, чтобы полностью воплотить свой замысел: отобразить пафос строительства, дать синтетический индустриальный пейзаж Днепростроя и разворотом его мощного ритма и величайшего простора включить его активным действующим лицом в общее развитие сюжета, в общий стиль картины. Несколько замедленный монтаж без рваности, дергания и крупных планов, с'емка с движущегося аппарата, учет освещения, выбор наиболее характерных, типичных мест стройки и правильно найденное монтажное чередование кадров создают этот ясный и целостный по своей простоте и величию почти об'емный, стереоскопический, индустриальный пейзаж, втягивающий зрителя в этот бесконечный простор, бесконечную ширь, в бодрый и торжественный ритм стройки. Звук также участвует в этой пространственной характеристике Днепростроя, свисток уходящего вглубь паровоза подчеркивает еще больше это безграничное пространство, безграничную ширь и величие стройки. Пейзаж Днепростроя находится в полном стилистическом единстве как с внешней скульптурной характеристикой героев, с их движением, несколько заторможенным внутри кадра, так и вообще с общим эпическим стилем картины, в создании которого он занимает далеко не последнее место.

Этот эпический стиль выдержан, как уже говорилось, и в характеристике героев, в их пластической подаче. И здесь большую роль, конечно, играет творчество оператора Демуцкого, глубоко осознавшего и талантливо воплотившего творческий замысел режиссера. Лица и тела ударников стройки (кадры рабочих за напряженной работой, кадры пьющих рабочих и т.д.) скульптурно

вылепляются светом и даются на своего рода абстрактном фоне светлого или чуть сероватого неба, фон которого прорезается несколькими простыми и четкими линиями конструкций стройки, или же на бело-сером фоне стены. Оператор снимает актеров большей частью несколько снизу, что еще более усиливает впечатление скульптурности и монументальности этих героических образов.

Не раз подчеркивалось это тяготение Довженко к скульптурной и живописной пластичности в характеристике внешнего облика его героев. И мы видим, что он действительно освояет богатый опыт скульптурного и живописного познания действительности и художественных средств их выразительности, но только в той мере, в какой это может обогатить его собственное кинематографическое освоение действительности и его собственный художественный стиль, отнюдь не подменяя средства и приемы кино приемами других видов искусств. Не случайно, конечно, что, работая над созданием эпического жанра и стиля кино, Довженко обратился не столько к театральному наследию, сколько именно к наследию скульптурному и живописному. И дело, конечно, не в том, не может или не хочет Довженко работать с актером, а именно так пытались ставить вопрос некоторые из выступавших на дискуссии, не понимая того факта, что в плане довженковской работы над жанром и стилем Довженко имеет свою определенную систему работы с актером, не менее сложную, чем скажем, работа с актером в драматическом и комедийном жанре. Работая над созданием эпического стиля и эпического жанра, синтезируя моменты реальной действительности для создания образа будущего, Довженко строит и особую синтетическую систему работы с актером. Акцент в его картинах большей частью не на резкость жестикуляции, не на резкость внешней мимической игры и движении, а на мягкой, еле уловимой игре мимики, на улыбке различных оттенков, на взгляде, на спокойных, внутренне напряженных жестах, походке и т.д.

Реальное движение внутри кадра Довженко всегда сознательно несколько тормозит, задерживает. Все эти оттенки, эта игра на деталях, на торможении, на замедленном движении внутри кадра и т.д., не нарушая внешней скульптурности его героев, придает им в то же время, с одной стороны, внутреннее напряжение,

подчеркивает интенсивность мысли, с другой — сохраняет ту жизненную теплоту, которую многие отмечали как особую лиричность героев Довженко. Он старается этой системой работы с актером раскрыть самое интимное, неуловимое, глубокую работу сознания, работу мысли (которая, как известно, не любит излишне аффектированной жестикуляции) и через передачу различных оттенков в смене настроений и чувств придать своим героям глубоко жизненный индивидуальный характер, в то же время всегда сохраняя за ними то общее техническое единство, которое об'единяет, всех героев Довженко в одно целое, говорит о том глубоко общем, что есть в этих новых людях нового социалистического общества.

Довженко сумел создать, по крайней мере во внешнем лластическом воплощении, глубокий, прекрасный и осмысленный образ нового человека нашей эпохи.

Чрезвычайно интересна также роль слова, речи в картине, в характеристике героев фильмы. Эта речь также почти всегда несет в себе черты единства индивидуального и типического. Она включает в себя характерность индивидуального разговора, но в то же время никогда не переходит в голую бытавщину, а выступает как нечто типическое, обобщенное. Вспомним смех и разговор земляка и отца Ивана, о которых мы говорили выше, вспомним слова Ивана, обращенные к земляку: «Здесь иньша хватка, здесь школа нужна», прозвучавшие по-иному в устах земляка и как бы осмысленные его опытом, снова вернувшиеся к Ивану и повторенные им с новой силой, с новым выражением.

На этом мы пока кончим в общих чертах разбор характеристики Ивана, данной Довженко, характеристики той «большой биографии», частью которой является судьба Ивана и которая раскрывает перед нами основные черты этого здорового и мощного тела социалистической стройки.

3

Теперь остановимся несколько на «родимых пятнах капитализма» и на основном их носителе в картине, т.е. на образе прогульщика. Образ прогульщика — безусловно большое творческое достижение режиссера Довженко. В нем он сумел показать, как образ, данный чрезвычайно жизненно и конкретно может включить

в себя и в большей даже мере, чем остальные, все же несколько абстрактно данные образы, огромное идейное богатство, глубокое обобщение. Трудно сейчас в этой статье показать и раскрыть все богатство и сложность образа прогульщика. Но остановимся вкратце на его основных чертах. Прогульщик почти с самого начала, еще в деревне, дается как личность, противопоставляющая себя социалистической стройке, социалистической дисциплине, социалистическому труду. Вспомним смех его над выступлением комсомольца на колхозном собрании, его слова: «такого закона нет, захочу пойду». В дальнейшем на стройке это его противопоставление себя социалистическому строительству все больше и больше выявляется по всем основным линиям, которые выдвигаются новыми общественными отношениями, новым человеком. Там раскрывается его отношение к социалистическому труду, который он воспринимает как принуждение, к свободе личности, которую он понимает как анархо-индивидуалистическую буржуазную свободу, как право на произвол; его отношение к технике, которой он боится и которую воспринимает как насилие над биологической природой человека и от которой бежит, скрывается в природу.

Актер глубоко понял творческий замысел Довженко и сумел талантливо его воплотить. Это по существу красивое, мужественное лицо, которое мы видели в «Земле» в роли отца Василя — Панаса, здесь, в фильме «Иван», совершенно изменяется. Оно приобретает в основных своих чертах нечто животное, звероподобное, характеризующее человека, стоящего на низшей ступени развития. Во всем — в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка. Это поистине пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак. И такая характеристика этого образа достигается Довженко и актером отнюдь не голой карикатурностью в обрисовке его внешнего облика. Все его действия большей частью вполне жизненны и реальны. Они лишь слегка утрируются режиссером и актером (сцена в комнате с сыном, черная касса и т. д.) через композиционное расположение или монтажным перерывом движения по кадру (сцена у черной кассы, где Довженко нарушением пространственно-временной непрерывности внутри кадра еще больше подчеркивает нелепость,

анахронизм этой фигуры на здоровом теле социалистической стройки).

В этом образе Довженко в большей мере, чем в образах других действующих лиц, дает единство характерного и типическогО. Довженко строит образ прогульщика чрезвычайно необычно. И здесь может возникнуть вопрос: не является ли эта необычность просто фокусом, просто «остранением ради остранения», как это мы часто наблюдаем при чисто формалистском подходе к обрисовке того или иного образа? На первый взгляд может, конечно, создаться такое впечатление. Но если мы подойдем к рассмотрению этого образа более углубленно, то увидим, что это «остранение» обыденного таит в себе отнюдь не простой трюк, а желание дать в нем большое философское обобщение. Как обыкновенно изображается прогульщик в наших фильмах, картинах, карикатурах? Необходимыми атрибутами, неизменно сопутствующими этому изображению, атрибутами, которые определяют в основном его характеристику, являются или бутылка (пьяница) или подвязанная щека (симулянт) и поэтому, конечно, основной акцент в этих изображениях неизбежно получается на самом простушке (пьянство), а не на политическом содержании прогула.

Довженко в фильме «Иван» дает образ «прогульщика», который бросает работу не для бутылки русской горькой, не для попойки, никто прогульщика на этот грех не соблазняет — он просто уходит ловить рыбу. Всей характеристикой этого образа Довженко переносит центр тяжести с простого поступка (пьянство, симуляция) на политическое содержание прогула. Не в том дело, что прогульщик пьянствует, важно, что он лодырь, что он нарушает социалистическую дисциплину труда ради личного произвола, что он противопоставляет социалистическому труду свои личные интересы, выдвигая их на первый план. Довженко всей характеристикой образа, всем поведением прогульщика на стройке вскрывает внутри образа то содержание, которое за ним стоит.

Случайно ли заменены Довженко обычно сопутствующие прогульщику атрибуты — бутылка — безобидной ромашкой, сцены кабака — идиллией ужения рыбы и т.д.? Все это, конечно, глубоко не случайно. Как общее содержание образа, так и вое детали

его художественно необходимы, закономерны в развитии образа прогульщика, в том плане, как его себе замыслил художник, все эти детали глубоко творчески найдены и идейно, политически значимы. Художник своим подходом к трактовке этого образа сумел без всяких «погон в наплыве» сделать прогульщика представителем умирающего капитализма, раскрыть то подлинное содержание, которое за ним стоит. Об этом говорит вся система поведения прогульщика на строительстве, его отношение к социалистическому труду, социалистической дисциплине, боязнь всюду, его преследующего социального презрения, боязнь техники (сцена в комнате сына, разговаривающего по телефону, сцена у черной кассы, побег от радио и т. д.). Всюду прогульщик противопоставляет себя социалистическому труду, социалистическим отношениям, всюду он воображает себя стоящим над ними, вне их и всюду оказывается связанным ими, никуда не может от них уйти. Так раскрывает прогульщик свое действительное содержание, свое действительное положение в системе социалистического общества, внизу социальной лестницы как последыш умирающего капиталистического общества «на здоровом теле социалистической стройки».

Линия прогульщика находит свое истолкование не только в нем самом — ее подхватывает также прораб, когда рассуждает в столовой о «диалектическом нонсенсе», о «неповторении личности» и т. д., он подхватывает линию прогульщика и как бы подводит под нее философский фундамент, об'ясняя, против чего и за что борется прогульщик.

Через всю фильму проходит эта философская «дискуссия в образах» — о свободе и необходимости, о неповторимой личности, об отношении личного и общественного, об отношении к труду, к технике, к социалистической дисциплине и т. д. Как бы в ответ на слова прораба о гибели неповторимой личности в социалистических условиях индустриального труда перед нами возникает целая портретная галерея героических образов ударников социалистической стройки, величие и монументальность которых оттеняет карикатурный и жалкий образ прогульщика, претендующий на индивидуальную «неповторимость» своей личности в истории. Как бы в ответ на все поведение прогульщика дается также пробег

матери через стройку после убийства ее сына бадьей. Сын убит, ослепленная горем женщина видит виновника убийства ее сына в этой наступающей на нее, угрожающей ей технике. Техника предстает перед матерью как чудовище, поглотившее ее сына, техника несет с собой гибель «неповторимой личности», мешает ее жизни, ее развитию. Женщина бежит к начальнику участка, чтобы высказать ему свое возмущение, свое негодование по этому поводу, свою боль о потере сына.

Но оказалось, что она ломится в открытую дверь. Разговор начучастка по телефону, в котором он призывает к ответу виновников этого «несчастного случая», раз'ясняет матери ее ошибку, раскрывает ей, что вина вовсе не в технике, а в людях, не овладевших этой техникой, в их халатности. Начучастка с болью говорит об убитом как об одном из лучших, как об ударнике, который погиб из-за недопустимого разгильдяйства на участке. И после осознания своей ошибки женщина видит, что ей нечего пред'явить начальнику участка. Оказалось, что ее несчастье, ее беда — отнюдь не только ее личное горе, но и горе и беда всей социалистической стройки.

Эта дискуссия о личности, о технике, о новых отношениях проходит через все образы, через все эпизоды фильмы, и мы видим, как линия прогульщика и тех, кто так или иначе подпадает под влияние воплощенных в нем идей, все более и более дискредитируется. Интересна также чисто внешне пластическая подача образа прогульщика. В деревне, когда прогульщик сидит с ромашкой в руке, он дан еще в плане той же скульптурности, как и образы всех остальных действующих лиц фильмы. Но в дальнейшем образ прогульщика делается все более и более плоскостным, превращаясь постепенно в некое темное, мятущееся пятно на солнечном фоне социалистической стройки.

И через дискредитацию образа прогульщика Довженко показывает то снисхождение, тот упадок, к которому пришла когда-то бывшая исторически прогрессивной буржуазная цивилизация, упадок когда-то бывших прогрессивными, идей и всю нелепость, весь анахронизм их защитников (сознательных и бессознательных).

4

На основе этого, правда, чрезвычайно в общих чертах данного анализа мы можем все же видеть, насколько глубоко идейно, творчески самостоятельно и оригинально сумел художник подойти к художественному разрешению поставленной им перед собой чрезвычайно трудной и ответственной творческой задачи. Мы видели, что он мобилизовал для этой цели весь арсенал имеющихся в распоряжении киноискусства художественных средств и приемов, нашел новые наиболее действенные приемы и методы художественного решения поставленных им перед собой задач. И об этих огромных достижениях нельзя забывать при разборе тех или иных недостатков, творческих ошибок, которые имеют место в фильме.

Несмотря на безусловно значительные достижения, которые мы имеем в фильме «Иван» по линии глубоко самостоятельного художественного освоения нашей действительности (что определяет в основном ее огромное познавательное значение), мы должны отметить, что художнику все же не удалось полностью разрешить поставленной задачи, не удалось достичь необходимой цельности и законченности произведения.

Художник борется за наиболее верное, наиболее реалистичное отображение тех процессов всемирно-исторического значения, которые происходят в нашей социалистической действительности, борется с ошибками своего творческого прошлого, с ошибками, имевшими место в «Земле». Но хотя в «Иване» мы и имеем большой сдвиг в сторону более правдивого отображения нашей действительности, но окончательно освободиться от тех ошибок, которые владели им в «Земле», Довженко здесь не удалось. В результате этого недостаточного преодоления в «Иване» нет необходимого единства в подходе к нашей действительности, в способе и методе ее отображения.

Мы видим, что Довженко часто оперирует художественным обобщением, художественным синтезом, недостаточно еще подкрепленным глубоким и всесторонним анализом нашей, действительности. Отсюда некоторый схематизм, упрощение, которое имеет место в фильме и которое особенно сказалось на характеристике

центрального образа фильмы на Иване. И этот момент, конечно, далеко не случаен.

Довженко надо было показать судьбу селюка в новых условиях, в новой обстановке, отличной от тех условий и обстановки, которые мы имели в «Арсенале», в «Земле»; показать селюка на новом этапе развития пролетарской революции, на пути превращения его в сознательного строителя социалистического общества. И совершенно ясно, что на новом этапе своего исторического развития этот селюк, освободившийся от пут старых общественных отношений, должен был предстать перед нами с новыми чертами, которые раскрыли бы нам процесс превращения селюка в нечто более богатое и полноценное, чем то, что он представлял в деревне. Но если мы сравним образ Ивана с образом Василя из «Земли», то увидим, что Василь полноценнее как образ, чем Иван. В нем гораздо больше непосредственных, живых черт действительности и гораздо более богаты и жизненны его отношения к ней. Иван же бледнее, его как будто связало, обеднило величие окружающей его социалистической стройки.

Довженко упростил образ Ивана, он побоялся дать ему больше жизненной теплоты и личной инициативы. И дело тут, конечно, отнюдь не в отсутствии внешней острой конфликтности в линии Ивана. Можно было, оставив этот простой, несложный конфликт по линии овладения техникой, дать больше разнообразие жизненных ощущений Ивана, большее разнообразие и богатство его отношений к окружающей его действительности.

Довженко, раскрывая все то богатство, которое несут с собой новые социалистические условия труда, новые человеческие отношения, не переводит их в индивидуальный план Ивана, а, наоборот, на фоне этого богатства обедняет и упрощает образ. Социалистическая действительность (и об этом говорит всей своей фильмой Довженко) отнюдь не упрощает, не обедняет человеческих отношений, наоборот, освобождает человека от рабских эксплоататорских условий существования в капиталистическом обществе. Социалистические условия труда дают тем самым огромный простор для всестороннего развития каждой отдельной личности, обогащают ее мировоззрение и мироощущение, стирают грани

между физическим и умственным трудом, между личными и общественными интересами и т. д. Все эти моменты не были воплощены в линию развития Ивана, и поэтому внутреннего процесса раскрепощения и обогащения личности селюка Ивана Довженко не показал. Иван слишком связан, слишком упрощен и в этом основной недостаток, основной порок фильмы. Это получилось именно в силу того, чего мы имеем здесь недостаточное обобщение, неполноценную типичность в образной характеристике, так как она не была подкреплена в полной мере действительным анализом того нового человека, который нарождается из селюков в процессе включения их в социалистическую стройку. В силу этой схематичности и неполноценности образа Ивана тот богатый «фон», те основные проблемы нашей социалистической действительности, которые хотел Довженко в художественном плане здесь поставить и разрешить, решаются им не до конца. Они решаются только частично, только поставлены в фоне и почти совсем не переведены в индивидуальный план селюка Ивана.

Желание Довженко показать в «Иване» «не героического героя», а героя, которым руководят, которого воспитывают и ведут, отнюдь не могло и не должно было привести к лишению Ивана всех черт самостоятельности и живой творческой активности. Наоборот, как раз в том плане, в котором Довженко раскрывает перед нами образ партийного пролетарского руководства в земляке, как чуткого, опытного и внимательного педагога, который стремится, не стесняя личной самостоятельности и инициативности Ивана, направить его по правильному руслу, мы имеем со стороны автора вполне правильное понимание и отображение этого момента. Но само поведение Ивана как бы противоречит всей системе руководства «земляка». Довженко сделал Ивана слишком связанным, слишком послушным даже в его непослушании, слишком бедным, при всем том богатстве, которое его окружает, слишком связанным и пассивным, несмотря на участие в весьма активных поступках, пассивным в условиях такого общественного управления и руководства, которое создает все предпосылки для наиболее полного и всестороннего развития каждой отдельной индивидуальности, для проявления никогда еще в мире невиданной самодеятельности

и активности масс. Мы имеем здесь неразрешенное противоречие между характером поведения Ивана и характером той обстановки, тех социалистических условий, которые его окружают и которые замечательно раскрываются Довженко в фоне. Отсюда общая незаконченность фильмы, ее недостаточность и та неудача ее у массового зрителя, которую мы наблюдали.

Основной центральный образ — Ивана, который должен был бы связать все части картины, сконцентрировать в себе основные нити поставленных в фильме проблем, который должен был подвести основные итоги картины и вместе с тем захватить, заинтересовать зрителя и быть одним из главных проводников его по картине, ввести его в ту сложную идейную борьбу, которая развертывается, — оказался на это не совсем способным. На ошибках, которые имеют место в самом фоне (неудачность образа прораба, образа матери, характеристика социалистической дисциплины через механическое сопоставление с дисциплиной в Красной армии и т. д.) мы здесь останавливаться не будем, так как в рамках данной статьи мы вообще не сумеем дать исчерпывающего анализа фильмы, а лишь глубоко предварительный разбор его. С другой стороны, основной недостаток фильмы, конечно, лежит главным образом все же в характеристике образа Ивана.

Образ прогульщика в этом отношении гораздо полноценнее и реальнее, ибо мы имеем в нем как раз, в противоположность образу Ивана, обобщенную характеристику, которая основана на глубоком анализе живых людей, живых представителей того враждебного класса, тех враждебных трупп, настроения и чаяния которых он в себе воплощает. Вся линия поведения прогульщика в фильме выражает целую гамму конкретных чувств и настроений, связанных именно с этим враждебным социалистическому строительству человеком.

Только основываясь на конкретном анализе непосредственно взятых из жизни черт, живых форм проявления вырождающейся буржуазно собственнической психологии, смог Довженко создать этот чрезвычайно глубокий, живой и типичный образ.

Довженко раскрывает перед нами в образе прогульщика противоречие между представлением прогульщика о самом себе

и той об’ективной сущностью, которая за этим представлением скрывается. Довженко разоблачает это ложное представление прогульщика о самом себе показом того об’ективного положения, того действительного места, которое прогульщик занимает в социалистическом обществе, которое в основном определяет его об’ективное содержание, раскрывает его истинную природу. Только в своих представлениях, в своем сознании может прогульщик оторваться от реальной действительности и вообразить себя независимым и свободным от каких бы то ни было социальных связей и отношений, вообразить себя стоящим вне и над социалистической действительностью. Но при первом же столкновении его с этой реальной действительностью вся его независимость и напыщенная самоуверенность разлетаются вдребезги, и перед нами раскрывается огромная внутренняя пустота, весь комизм этой жалкой и нелепой игры последнего представителя буржуазного общества в условиях новых общественных отношений.

Довженко ненавидит прогульщика, как и все то общество, осколком которого является прогульщик. Довженко смеется над ним во весь голос. Вместе со всеми ударниками Днепростроя он жестоко издевается над каждым поступком, действием, жестом прогульщика, он дискредитирует и уничтожает его совершенно всеми художественными средствами, какие только имеются в распоряжении киноискусства.

В Иване, как мы видели, Довженко не сумел дать этого единства характерного и типического и поэтому образ Ивана остается бездейственным, маложизненным. В своем подходе к Ивану Довженко оказался связанным. Но неверная трактовка образа Ивана, его упрощение и обеднение произошли отнюдь не потому, что художник (как это часто случается в нашей кинематографической практике) отказался самостоятельно подойти к изучению действительности и следовал в своей трактовке образа заранее взятому штампу или трафарету. Нет. Дело в том, что художник хотел, но не сумел в силу непреодоленных им до конца ошибок своего творческого метода ощутить, почувствовать в полной мере тот пульс живой жизни, который бьет ключом из всех пор нашего социалистического сегодня. Он не мог ощутить этого сегодня

во всем конкретном многообразии, во всей полноте и жизненной непосредственности.

Довженко чувствует и понимает, что здесь, в этих социалистических отношениях, лежит основное богатство, основное достижение пролетарской революции, но он не может еще перейти от восхищения к живому всестороннему анализу, критическому освоению этих процессов во всем богатстве и многообразии конкретных форм их проявления.

Довженко хочет дать на основе синтеза настоящего об'ективный образ нашего социалистического завтра. Но этого нельзя сделать, если с одинаковым восхищением оглядываешься назад, в прошлое, и смотришь вперед, в будущее. Довженко же это делает. Он в одинаковой мере поэтизирует как патриархальное прошлое крестьянства, так и то новое, что несет с собой для этого крестьянства социалистическая стройка. Это особенно ярко выступает в «Земле».

В «Земле» Довженко хотел примирить непримиримое, примирить прошлое с настоящим, примирить романтику жизни и смерти дида с героической жизнью и смертью Василя. Он легко уступает дида, Василя и быков трактору, идеализируя и дида и быков, видя в них только внешние идиллические стороны, не умея вскрыть той ограниченности, того идиотизма деревенской жизни, носителями которых как тот, так и другие по существу являются. Но в то же время он искренне восхищается, любит то новое, что несет с собой героика социалистической стройки. Довженко ненавидит кулака, прогульщика и всю ту систему капиталистических отношений, которая за ними стоит. Но идеализация патриархального прошлого крестьянства мешает ему до конца последовательно проводить в его фильмах борьбу с остатками капитализма в нашей социалистической действительности. Эта идеализация мешает ему правильно отобразить об'ективный ход развития истории пролетарской революции и обусловливает те ошибки по линии освоения нашей социалистической действительности, которые мы имеем как в «Земле», так, хотя и в меньшей мере, в «Иване».

Однако в «Иване» Довженко сумел отойти оторваться от непосредственной идеализации власти земли над человеком, которую

он дает в «Земле». С грустью (и в этой грусти, в этой поэтизации Днепра и прохода крестьян по полям к Днепрострою имеется тоже, конечно, остаток не до конца преодоленных им настроений «Земли») отрывает Довженко своих селюков от земли и ведет их на Днепрострой. Но оказалось, как это мы видели уже выше, что этот отрыв от родной почвы губительно отразился на трактовке образа селюка Ивана. В силу того что Довженко не сумел порвать до конца с этой идеализацией крестьянского прошлого, он не сумел протянуть живые связующие нити между социалистическим фоном и самим Иваном, перевести в индивидуальный план Ивана все то богатство, весь тот живой ритм, который несет в себе Днепрострой, и установить между ними непрерывное, живое взаимодействие. Непреодоленность до конца идейных ошибок «Земли» не позволила Довженко полностью освоить, а потому и полностью воплотить образ нового человека нашей социалистической эпохи.

Большой сдвиг, который мы видим все же в фильме Довженко «Иван», сдвиг в сторону наиболее всестороннего и подлинного отображения нашей действительности говорит о том, что художник не боится ставить перед собой самые трудные, самые сложные и глубоко актуальные для нашей социалистической практики творческие задачи. Его умение подчинять этим творческим задачам всю систему художественных средств и творческих приемов, умение находить новые средства и возможности для более полного по своей силе и глубине показа и раскрытия процессов всемирно-исторического значения, которые он решил художественно отобразить (так, в «Иване» для более полного раскрытия и воплощения величия и мощи Днепростроя он применяет особые методы с’емки, монтажа, мобилизует все возможности звука для усиления его пространственной характеристики и т. д.) и, главное его умение самостоятельно художественно мыслить, давать глубокое обобщение тех моментов, которые он наблюдает в окружающей его жизни, — все это свидетельствует о том, что Довженко сумеет преодолеть идеалистические ошибки, которые мы еще можем отметить в его фильме «Иван». Довженко сумеет дать подлинное отображение пути селюка в нашей пролетарской революции, сумеет создать

действительно жизненный и полноценный образ нового человека нашей великой эпохи.

*) Доклад, прочитанный в Методсекторе НИКФИ.

Б. Крусман[126]

Советское кино. 1933. № 5/6. С. 4–18.

Мысли об «Иване»

О статье т. Б. Крусман*)

1

Нам необходим тщательный и всесторонний анализ творчества замечательного художника Довженко. Я исхожу из того несомненного и для всей нашей кинематографии печального факта, что «Иван» творческий срыв, неудача. Зрителем фильма отвергнута. Этого не может отрицать и т. Крусман. Тов. Крусман превосходно поняла, что огульное отрицание, олимпийски спокойное констатирование факта неудачи ни в какой мере не об’ясняет, почему изумительный мастер потерпел значительную неудачу. Но т. Крусман хотела дать апологетику. В критической части т. Крусман делает рад правильных и нужных замечаний, но, к сожалению, апологетика обесцвечивает, обесценивает, обеспloживает в значительной мере критику, а критика, даже обескровленная, все же бьет нещадным боем апологетику, скрывая ненужность этой похвалы.

Тов. Крусман правильно делает, что использует высказывания т. Довженко о творческом замысле «Ивана». Но и здесь уже намечается пагубная ошибка. Спора нет: обязательно надо попользовать декларацию художника о творческом замысле. Но эта декларация ни в какой мере не является решающей для подлинно творческого критика. Это только материал. Если бы Бальзак приложил

[126] Беатріче (Беатриса) Володимирівна Крусман (1905–1967) — радянський мистецтвознавець. Інспектор музейного відділу Управління образотворчих мистецтв і охорони пам'ятників Народного комісаріату освіти. Працювала в Ермітажі. Співпрацювала з журн. «Пролетарское кино», «Советское кино».

подробный комментарий о своих творческих замыслах, то это был бы только ценный материал — не больше. Возникает серьезный вопрос: как это возможно, чтобы между художником-марксистом и критиком того же мировоззрения мог возникнуть конфликт о самом замысле произведения? Казалось бы, художник имеет право сказать критику: о замысле моем дозвольте судить мне. Ваше дело, товарищ критик, проследить, как он художественно воплощен. А критик — я это утверждаю — имеет полное право судить о замысле не по высказываниям художника, а но анализу тканей самого произведения. И если между художником и критиком возникает возможный, но нисколько не обязательный конфликт, то не всегда и не обязательно конфликт будет разрешен в пользу художника.

Глубоко важная проблема психологии творчества! Мало мы работали в этой области! А пора взяться за дело. Социалистический реализм должен отвоевать эту область у шептунов, шаманствующих о силе «бессознательного»!

Пока — одно замечание.

Декларация художника о своем творчестве не является решающей не потому, как я это глубоко ошибочно утверждал в «Тезисах о биографическом моменте».

Я имею в виду весьма простую вещь. Художник редко выступает с «чистым описанием» своего замысла. Выступает он как критик. Ему уж ведомо и мнение зрителя и отзывы критики. Он и сам выступает как критик критиков… И художник-критик весьма и весьма подвержен ошибкам… Даже при определении замысла.

Сторонники «бессознательного» начнут декламировать и вопить о том, что возможность конфликта «свидетельствует о непостижимых тайнах творческого процесса. Пусть! Марксистская критика сумеет это мнимо тайное сделать реально явным и познаваемым.

Тов. Крусман абсолютно и безоговорочно приемлет декларацию т. Довженко. Ни тени критики. А критиковать есть что. Хотя бы:

«Я ставлю себе задачу, принимая во внимание; что процесс перестройки человека является диалектически не завершенным, а находящимся в стадии становления, я поэтому ставлю небольшую задачу, сузивши ее до такой проблемы: показать первый

сознательный в этом направлении шаг селюка под влиянием той новой социальной среды, в которую он приходит».

Странная мотивировка у Довженко в своем праве изображать первый акт сознательности! Но неужели же это право можно обосновать тем, что процесс перестройки еще не завершен? Неужели же факт незавершенности обязывает нас сузить свою задачу? Что же, картину перестройки целостного сознания мы дадим лишь тогда, когда процесс перестройки человека будет уже завершен? Неужели же мы будем подносить после ужина горчицу? Неужели мы придем с целостной картиной целостной перестройки к шапочному разбору? Ведь задача художника дать картину процесса в целом на основе тенденция, и не только дать картину, но и мобилизовать к завершению перестройки. Ни на одну секундочку я не сомневаюсь в праве Довженко сузить свою задачу, но творчески неправильной является эта архи-странная мотивировка.

А т. Крусман, очевидно, с такой мотивировкой согласна.

Пройдем мимо такого непонятного заявления:

«…принимая во внимание, что Иван сегодня является чрезвычайно важным человеком в государстве, а важным потому, что он удорожает, примерно, пятилетку в 5 раз»…

Признаться, я бы ничего не имел, если бы т. Крусман указала, что Иван является чрезвычайно важным человеком в государстве вовсе не потому, что он, удорожает пятилетку! Но это частность. Очень хорошо, что Довженко включает Ивана в большую биографию коллектива и что личность определяется ходом развития истории и социалистического накопления. Но вот опять странная мотивировка.

«Поэтому, ставя его маленьким на большом фоне, я не делаю его героем, ведущим картину, а я делаю героем, которого ведут, потому что ни на что другое он претендовать не может» (Разрядка моя — Г.-Р.)

Чудовищно неправильно! Включение Ивана в коллектив ведет именно к тому, что Иван обязательно должен претендовать на нечто большее, на то, чтобы быть не только ведомым, но и ведущим. Да, Иван обязательно должен претендовать на роль

ведущего и именно потому, что он включен в творческий коллектив. Ведь и кухарка должна претендовать на то, чтобы управлять государством.

А т. Крусман ничего не замечает. Она солидарна. Ни одного замечания в теоретической части… Ни одного замечания в апологетике. Позвольте, — скажут мне, — но ведь т. Крусман говорит об этом в критике и говорит правильно. Отвечаю: я этого не забыл и (в дальнейшем постараюсь выяснить, почему эти критические замечания повисли в воздухе и потеряли свою теоретическую значимость.

Как же т. Крусман расценивает фильму Довженко?

«В “Иване” мы имеем основной акцент на перспективах развития сегодняшнего этапа нашей революции. “Иван” стремится дать художественное раскрытие того, куда идет об’ективный исторический процесс развития пролетарской революции; он стремится, синтезируя основные элементы нашего сегодняшнего дня, дать реальную перспективу, реальный образ будущего нашей социалистической стройки».

Вот какую грандиозную задачу ставит себе Довженко!.. Да ведь это задача для всей советской идеология, для всего комплекса творчества. Если бы Довженко выполнил хотя бы десятую часть этой задачи, то, невзирая на указанные т. Крусман недостатки, зритель с восторгом приветствовал бы это крупное произведение. Дальше:

«Что же представляет собою основной идейный конфликт, этот основной двигатель, который дает жизнь картине и определяет судьбу ее отдельных героев? Этот основной конфликт есть, по нашему мнению, конфликт между здоровым и мощным телом социалистической стройки и «родимыми пятнами» капитализма».

Как обще, как мертвенно! Ведь этим определением покроешь десятки фильм, десятки литературных произведений и не определишь конкретно ни, одной. В дальнейшем безудержная апологетика принимает уже катастрофический характер.

«И так как силой Довженко яркого таланта в этих «родимых пятнах» сконденсировано и отражено философское содержание последней стадии капиталистического общества, этот основной

конфликт перерастает в конфликт двух философий, двух противостоящих друг другу общественных систем».

Признаюсь, что мне эта апологетика ровнехонько ничего не говорит. Я знаю, что т. Крусман ничего общего не имеет с теми трепачами, которые обесценивают и обессмысливают великие мысли применением их куда попало и как попало. Тов. Крусман по-настоящему, по-серьезному относится к теоретической работе. Поэтому я недоумевающе опрашиваю: неужели эти общие слова что-нибудь об'ясняют в конкретном творчестве конкретной фильмы?

Лучше перейдем к конкретной критике.

В особый восторг приводит т. Крусман образ вредителя. Даже в критической части образ вредителя остается нетленным и она считает показ вредителя крупным художественным достижением.

«Это, по существу красивое, мужественное лицо, которое мы видели в «Земле» в (роли отца Василия-Панаса, здесь, в фильме «Иван», совершенно изменяется. Оно приобретает в основных своих чертах нечто животное, звероподобное, характеризующее человека, стоящего на низшей ступени развития. Во всем: в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка. Это, поистине, пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак».

Здесь-то и начинается коренное мое расхождение с т. Крусман: все то, что она считает положительным, я считаю отрицательным. В том-то и дело, что вредитель показан как дегенерат, находящийся вне системы общественных отношений. Тов. Крусман не замечает, что вредитель дан в плане морального осуждения, а не в плане действенно-классового познания. Конечно, познание ни в какой мере не отрицает морального осуждения, но именно у Довженко свершился этот пагубный для всей картины разрыв.

Тов. Крусман много говорит о проблеме овладения техникой, но она каким-то чудом пропустила, что у Довженко — архипустое место, никакого показа подлинных процессов освоения техники нет, а есть схематический, ничего не говорящий рецептик — профессора, выкладывайте свои знания Ивану. Тов. Крусман очень много говорит на тему о том, что отсутствие сложных конфликтов использовано для углубленной разработки процесса идейного

сдвига героя, но мы по нему не видим конкретно, четко, неоспоримо, осязаемо, какой собственно конфликт в сознании героя, как герой преодолевает остатки старого мира. Когда ей приходится конкретизировать вот этот идейный момент, она говорит о спокойном, не рваном пейзаже, о том, что здесь столкнулись противоположные философские системы, а конкретных указаний нет как нет. Мне кажется, т. Крусман сравнительно мало работала над конкретной фильмой. Она находятся целиком под влиянием теоретических принципов, провозглашенных т. Довженко, и она старается в фильме найти практическое подтверждение некритически воспринятым тезисам. Исключительно поразила меня критическая часть статьи т. Крусман. Ведь т. Крусман делает ряд правильных, продуманных и серьезных замечаний. Но замечания эти отрывочны, нецельны, она сама обесценивает значимость своих мыслей. Апологетика обессиливает критику, а критика, повторяю, даже обескровленная, нещадно бьет апологетику.

Тов. Крусман пишет:

«Довженко в одинаковой мере поэтизирует как патриархальное прошлое крестьянства, так и новое, что несет с собою для этого крестьянства социалистическая стройка».

Изумительно! Раньше всего, в такой форме упрек т. Крусман необоснован. Сказать, что Довженко в одинаковой степени поэтизирует прошлое как и то новое, что несет социализм, — значит допустить невероятный «загиб». Но допустим, что т. Крусман права. Допустим, что эта идеализация мешает художнику раскрыть сущность общественных процессов и понять ход об’ективной действительности. Допустим. Но какой чудодей дал т. Крусман такое чудное и точное измерение, работая которым она определяет, что эта идеализация только мешает воплотить замысел до конца? Куда делась и что осталось от той бурно-пламенной апологетики, образчики которой мы приводили выше? Ведь по апологетике казалось, что Довженко дает ни более, ни менее как философию всей эпохи. И вдруг оказывается, что у т. Довженко маленькие недостатки механизма — всего-навсего идеализация прошлого в равной мере, как и настоящего. По-моему, этого вполне достаточно, чтобы погубить фильму. Но т. Крусман пускается на лукавство: в апологетике

она скромно об этом умалчивает и свои критические замечания припрятала к концу…

Но это все еще «цветочки», а вот вам и «ягодки»:

«Само поведение Ивана как бы противоречит всей системе руководства «земляка». Довженко сделал Ивана слишком связанным, слишком послушным, даже в его непослушании, слишком бедным, при всем том богатстве, которое его окружает, слишком связанным и пассивным, несмотря на участие в весьма активных поступках… Основной центральный образ Ивана, который должен был бы… захватить, заинтересовать зрителя и быть одним из главных проводников его по картине, ввести в ту сложную идейную борьбу, которая развертывается, оказался на это не совсем способным».

Удивительно: почему т. Крусман думает, что Иван, опрощенный, обедненный, связанный, пассивный, только не совсем способен раскрыть идейную глубину, когда со слов самой Крусман явствует, что Иван совсем неспособен выполнить какую-либо углубленную идейную задачу. Ведь если Иван обеднен, связан, то он не может быть ведущим творцом в коллективе, больше — он тормозит коллектив; ведь тогда Иван только балласт, шлак, не в таком смысле, каким является вредитель, но все же балласт! Откуда же т. Крусман выудила эту безудержанную апологетику картине, в которой, видите ли, сталкиваются две философские системы и почти что дана вся философия нашей эпохи? Что же, собственно говоря, еще нужно т. Крусман, чтобы вместе со зрителем признать творческую неудачу Довженко? А ведь эта неудача не случайна! Оказывается, Довженко не только сузил свою задачу, а просто разрубил героя на две части — на об’ект воздействия и бессильный суб’ект активного действия. Еще раз; что еще нужно т. Крусман, чтобы признать фильму неудачной? За «глаза достаточно того, что она говорит, а говорит она не все, не во весь голос и даже правильные замечания случайны, отрывочны, над т. Крусман нависла черная лохматая туча апологетики. Неужели же т. Крусман не пришла в голову такая простая мысль: если Иван только об’ект, обеднен, связан, то этим компрометируется вся система образов, обрекается на полное бесплодие вся работа коллектива, эта работа повисает в воздухе, вместо перевоспитания конкретного человека получается схема, тень…

Единственно, что остается непоколебимым в глазах т. Крусман, — это образ прогульщика. Тов. Крусман восторгается! Крупное художественное достижение! И как только т. Крусман сего прогульщика «заводит во мраке ночном, опять ее сердце трепещет ей очи пылают огнем». Восхищается она, конечно, мастерством разоблачения прогульщика. Но я надеюсь показать, что и здесь т. Крусман проявила удивительную незрячесть. Я полагаю, что т. Крусман не удалось хоть сколько-нибудь по-серьезному оправдать свою апологетику. Еще раз: апологетика хилая, тормозит, извращает критику, а критика, даже обессиленная, нещадно, прямо-таки смертным боем бьет апологетику.

Постараюсь противопоставить статье т. Крусман свои скромные соображения об «Иване».

2

Одно время в нашей литературе, а еще больше в живописи, господствовало предубеждение против пейзажа. Считалось, что пейзаж — это дореволюционный пережиток, аксессуар феодальной эстетики». Вздор, конечно. Пейзаж великолепное орудие раскрытия мира и мировоззрения. Разве не ясно, что различные сами по себе пейзажи и Пушкина и Фета в принципе иные, чем пейзажи Лермонтова и Тютчева? Но характерно и глубоко поучительно проследить, как меняется в зависимости от господства той или другой струи противоречивого, нецельного мировоззрения пейзаж у Лермонтова? Сравните пейзаж «Мцыри», «Дары Терека» с пейзажем «Спора».

Маркс понимал мировоззренческую значимость восприятия человеком природы. Я еще раз напомню изумительные слова Маркса по поводу «Тайны Парижа» Эжена Сю. Поп старается наставить на путь истинный грешную Марию и обещает ей прощение и душевное исцеление в общении с божеством. Маркс замечает:

«Попу удалось уже превратить непосредственно наивное, радостное восхищение Марии красотами природы в религиозный экстаз. Природа уже понижена до ханжества христианской природы. Она изведена на степень творения. Прозрачный воздушный океан развенчан и обращен в символ неподвижной вечности».

До чего изумителен пейзаж в картине «Земля»! Этот пейзаж — ценнейший вклад в мировую культуру художественного творчества. Говорят, и говорят правильно: какая мощь, какая невероятная сила изобразительности! Но дело-то в том, что изобилие, мощь, свежесть подняты на высоту глубокой философской мысли. Единство волнующего чувства и глубокой мысли — то что характеризует пейзаж «Земли». Как же нужно характеризовать глубинную идею пейзажа «Земли»? Я как-то определил пейзаж как философский, этический натурализм: природа в изобилии и мощи своей является носителем этического начала и всякий, нарушающий этическую норму, есть одновременно враг природы. В этом определении есть зерно истины, но только зерню. Этический натурализм отчасти характерен для Толстого. Вспомните незабвенные слова:

«Как ни старались люди, собравшись в одно небольшое место несколько сот тысяч, изуродовать ту землю, на которой они жались, как ни забивали камнями землю, чтобы ничего не росло на ней, как ни счищали всякую пробивающуюся травку, как ни дымили каменным углем и нефтью, как ни обрезывали деревья и не выгоняли всех животных и птиц, — весна была весною даже и в городе. Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Но люди — большие, взрослые люди — не переставали обманывать и мучить себя и друг друга. Люди считали, что священно и важно не это весеннее утро, не эта красота мира божьего, данная для блага всех существ, — красота, располагающая к миру, согласию и любви, — а священно и важно то, что ости сами выдумали, чтобы властвовать друг над другом».

Можно ли говорить о подобном этическом натурализме в творчестве Довженко? Нет. Ведь ясно, что у Толстого природа противопоставлена технике, развитию капитализма во имя идеализации феодальных «патриархальных» отношений. Как же определить характер пейзажа у Довженко? Некогда утописты пытались доказать,

что частная собственность противоречит «разуму». Буржуа всячески доказывали, опираясь на «научные данные», что коммунизм противоречит велениям и законам природы. Мы оказали бы, что Довженко как бы отвечает этим лжеученым. Природа Довженко как будто бы провозглашает, что дело освобождения человека от ига рабства вытекает ид логики развития самой природы. Природа как бы усыновляет дело пролетариата, и всякий, кто противодействует этому освобождению, как бы выпадает из недр природы, является своеобразным правонарушителем… Совершенно нелепо и бессмысленно было бы сказать, что Довженко растворяет историю в природе, — это не так. Но у Довженко в его мироотношении звучит другая нота: Природа как бы контролирует историю… Природа, если хотите, это своеобразный этический контролер над историей…

Примечательно, как Довженко дает расположение классовых сил. Если Гамлет жаловался: «Распалась связь времен, зачем связать ее я должен» (кстати, перевод формально неточен, но по существу очень правилен), то Довженко старается показать, что связь времен нисколько не разорвана, он дает непрерывность исторического процесса, но он часто забывает, что непрерывность идет рядом с разрывами — история делает скачки.

Классовые конфликты даны. Но реальная «связь времен» вправлена в рамки «родовой общности». Дед… Отец… Сын… Внук.. Это не «святое семейство», нет. Но родовая хроника «советского семейства».

Можно ли сказать, что Довженко подменяет классовую борьбу «немой родовой общностью»? Нет. Он великолепно знает, что история человечества есть история классовой борьбы. Но опять здесь звучит новый мотив в изумительном творчестве этого изумительного мастера. Немая родовая общность делается мыслеговорящей родовой общностью… Говорит эта общность о том, что история человечества есть история классовой борьбы… Но опять-таки, за родовой общностью остается как будто бы право контроля, опять-таки, мыслеговорящая родовая общность есть как будто бы своеобразный контролер над классовой борьбой.

Довженко не освободился от этической романтики народничества. Вот те черточки, которые нам необходимо было отметить для того, чтобы понять многое в фильме «Иван»…

3

Фильма «Иван» открывается изумительным пейзажем — показом Днепростроя. Он ни в какой мере не стоит ниже пейзажа «Земли», но элементы этического натурализма (в условном смысле) здесь почти что отсутствуют. Природа здесь уже не претендует на роль морального контролера. Изумителен показ техники. Намека нет здесь на технику буржуазного урбанизма. Здесь техника не палач, не тиран над личностью. Солнце не «сумасшедший маляр»! Вспомним урбанистические пейзажи Верхарна, в которых звучит проклятие бешеной лихорадке, сумасшедшему капиталистическому городу. Иное у Довженко: человек, вещь, природа, техника задуманы и отчасти художественно воплощены в действенном единстве. Превосходна и многозначна портретика! Довженко разрешает чрезвычайно важную проблему. Вот мы ищем свободной личности, о которой так хило и нудно лепечет интеллигентик-прораб. Довженко как бы говорит: не надо искать моделей Леонардо-да-Винчи, не нужно изображений униженных, оскорбленных, заплеванных — вот посмотрите прекрасное лицо строителя социализма! А это очень важно. Нам говорили: там, за далью непогоды, есть, блаженная страна, где не темнеют небосводы, не проходит тишина. И только там живет он, этот прекрасный человек. Идеализация прекрасного человека скрывала неприятие и бегство от настоящего.

Довженко как строитель социализма не зовет в блаженную страну. Он хочет портретикой дать живую личность борца и строителя. Лицо Ивана прекрасно вовсе не благодаря сходству с лицом Давида! В портретике фильмы нет безликости!

Портретный «пафос» фильмы — борьба с безликостью!.. Человек-строитель — не стертый пятак, но и не «герой» старой школы! Песня, свист паровоза, трудовые жесты — все проникнуто гордым спокойствием и единством…

И, однако, мы должны здесь отметить черточки других влияний: хорошо, что дано могущество спокойствия, но плохо то, что

дана чрезмерная успокоенность. Хорошо, что нет смятения, судороги, «о плохо то, что нет «мучения материи», нет элементов преодоления. Хорошо, что лица и движения гармоничны, плохо то, что гармоничность обкрадывает динамичность. Все чересчур уж спокойно…

Но вот мы переходим к сюжету, к завязке. Начинается борьба, уплотняете» и конкретизируется драматическая борьба классов… И что же мы видим? Невероятное снижение. Сухо, мертвенно и неубедительно. Зритель напряженно выжидает, полагая, что это случайность, недоразумение и что художник опять вернется к своей манере глубокой мысли и трепетной искренности… Напрасно… Фильма идет явно на убыль. Дивный пейзаж превращается в некролог, в траурную рамку всей фильме.

Перейдем к конкретному анализу.

Взять хотя бы сцену с матерью, сын которой погиб на стройке из-за неумелого обращения с техникой. Мать готова проклясть чудовище-технику, но потом понимает, что вина не техники, а людей.

Как все это подано мертвенно, шаблонно!

По сути дела это снижено до уровня несчастного случая. Ну, представьте себе: шофер по неопытности убил прохожего… плачет мать… утешается: не автомобиль виноват, а неумение шофера. Я утверждаю, что именно до уровня несчастного уличного происшествия низведен этот конфликт. Но разве на деле даже этот простой факт не может служить материалом для потрясающей, характеристики? Подумайте, какой сложный путь, какие сложные переживания, какую сложную систему противодействия должна, выстрадать мать, чтобы сказать такую простую мысль. Но разве вы у Довженко видите конкретного человека, реальное горе, думы и сомнении, колебания и победы? Нет. Это мертвенная маска, какой-то слепок, снимок с где-то существовавшей подлинной трагедии. Довженко как будто даже не нужен конкретный конфликт. Он опешит к нудному заключению: вот овладейте техникой и не будет несчастных случаев. Прямо-таки нравоучение из отрывного календаря!

Возьмите сцену собрания. Оно мертвенно. Люди сидят, как нанятые, — скучные и вялые. Собрание оживляется только тогда,

когда вырывается из зала для ликвидации прорыва. Собрались. Торжественно, казенно и скучно. Вся сцена, которая должна быть пафосом, напряжением, вся эта сцена мертвенна и бледна и невероятно раздражает зрителя.

Не будем останавливаться на интеллигентике и его жене — эта сцена скверная театральщина.

Но вот подходим к главному лицу, к Ивану. Нас уверяют, что здесь дан пафос качества, борьба за технику. Но ведь даже намека на борьбу нет. По сути, дело сводится вот к чему: парень понял, что надо учиться. Приглашение со стороны Довженко: профессора, выкладывайте Ивану свои познания. Где же здесь сложный, мучительный, богатый, сам по себе драматизмом насыщенный процесс освоения техники? Нам дали скучненький лозунг. Освоение техники — громадная проблема. Вот одна из биографий из «Истории заводов». Пишет Гульман — мастер инструментального цеха. Слова его замечательны, и читатель не посетует на нас за длинную выписку.

«…Почему я люблю шлифовальное дело? Шлифовщик поправляет все грехи предыдущих операций. Шлифовка все должна исправить, сделать вещь совершенно чистой. Мне нравится шлифовка тем, что она точная. Нужно подумать, как же ее сделать такой точной? Речь идет о микронах, о сотых долях миллиметра и это тоньше и точнее, чем человеческий волос. И вот с этой сотой долей я веду спор один-на-один. Металл во время работы деформируется, и я должен, как мы, инструментальщики, говорим, уметь с материалом разговаривать. Я должен изучить все его повадки, узнать, что ему нужно, когда он успокоится. Материал раздражен, шлифовка нагоняет ему температуру, а потом он успокаивается и я должен узнать, насколько он может сесть. Поэтому я должен шлифовать его так, чтобы сделать полнее на какую-нибудь сотую долю миллиметра и когда он охладится, то на эту же сотую долю сожмется.

Я умею разговаривать с материалом, но, повторяю, трудно изучить его посадку. Эта посадка определяется по искре. Бели искра светлая, то можно не бояться сильной посадки, а темная искра — это вредная искра, вот тогда можно ожидать большую

посадку. Хорошая искра, белая — это значит, что посадка будет в самый раз, что обработка будет богатая. Светлой искре почет.

Каждый рабочий человек владеет своей искрой. Это знакомое всем чувство профессии. И возникает оно не в тот день, когда впервые становишься к станку, — не сразу свою искру высечешь, — а медленным, упорным трудом ищешь и находишь свою дорогу к делу, которое тебе по душе. Тогда и возникает и растет это просторное чувство. Во вкус инструментального дела я вошел не сразу, плутал я долго».

Есть ли у Довженко хотя бы намек на эту борьбу за светлую искру? Есть ли намек на то, что каждый рабочий ищет и владеет своей искрой, есть ли намек на это возникающее у рабочего «просторное чувство»? Нет. Зачем же говорят нам о том, что здесь дана проблема освоения техники? Это освоение не дано не только как конкретный образ, но даже отсутствует в фабуле. Просто — голое место. А ведь процесс освоения техники должен быть и процессом выкорчевывания «родимых пятнышек» капитализма! Ведь сам Довженко понимает, что борьба со шкурничеством, животным индивидуализмом не исчезнет и тогда, когда у нас будут в избытке и пироги, и масло, и сапоги. Где же это дано в образе? Разве надо еще напоминать дивные, мудрые слова Маркса о том, что долго-долго придется выкорчевывать из сознания позорные пятна позорного прошлого — эгоизм, жадность, шкурничество, вольную и невольную мелкую злобную тиранию? Надо ли напоминать слова Ленина о том, как традиции прошлого душат и глушат побеги молодого настоящего?

И не мог Довженко дать нам перевоспитание человека. Он механически разрубил Ивана на две части, на талантливого ведомого об’екта и на неспособного суб’екта, который даже не претендует на то, чтобы быть ведущим началом. И нас хотят уверить, что такой образ, видите ли, «не совсем» годится для раскрытия идейного конфликта!

Но наибольший идейный прорыв фильмы — стиль показа прогульщика. По сути дела, этот прогульщик построен по этической системе «мне отмщение и аз воздам». Прогульщик бежит судорожно, смятенно от техники… Он корчится в муках, в исступлении

своего одиночества. Бороться с ним не надо. Ибо наказание имманентно преступлению. С кем бороться? Разве прогульщик уже не наказан? Разве не горит на нем печать Каина? Разве существуют остатки социальных сил, которые хотя победоносно выкорчевываются, но которые адски сопротивляются? Разве прогульщик уже не наказан изгнанием его почти из пределов рода человеческого? Разве он не снабжен, чертами зверя? В том-то и дело, что прогульщик показан в порядке морального осуждения, а не классово действенного познания.

В том-то и дело, что прогульщик талантливо раскрыт с точки зрении «формулы прогресса», а не в понимании исторического процесса… Да, надо было вызвать отвращение к прогульщику, но одно дело, чтобы это отвращение шло по линии мобилизации борьбы, а другое дело, когда это отвращение демобилизует вас и даже успокаивает: «мне отмщение и аз воздам». Успокойтесь, наказание имманентно преступлению. Вот что означает тот факт, что прогульщик «…приобретает… нечто животное, звероподобное… Во всем: в жестах, в ухватке, в мимике, в походке — проступает эта дикость его, эта звериная повадка. Это поистине пародия на человека, отброс человеческого общества, шлак».

Это я цитирую т. Крусман. Одно дело показать зоологическую ненависть классового врага, другое дело просто изобразить прогульщика звероподобным, со звериной повадкой… Этически это звучит как будто бы убедительно, но с точки зрения материалистической этики и классовой борьбы — это ошибка, демобилизация, движение по линии наименьшего сопротивления.

Именно в образе прогульщика спрессована этическая романтика народничества, классовые корни которого бесподобно вскрыл В.И. Ленин.

Так рушатся все устои апологетики т. Крусман! Нет идейного конфликта и переделки Ивана! Нет освоения техники! Нет социалистического реализма в показе прогульщика, а есть этическая романтика!..

Если вдуматься в концепцию прогульщика, вы увидите здесь возрождение в сгущенной форме ошибки «Земли». Природа опять приобретает права контролера, природа как бы изгоняет из своих

Рядов прогульщика, и если Навуходоносор превращен был в зверя, то почти звероподобным сделан и прогульщик.

Лютая, бешеная классовая борьба на Украине и Северном Кавказе показывает нам, как важен показ прогульщика не в порядке этического осуждения. Ведь враг неистово, люто сопротивляется. Художник может и обязан предвидеть процессы классовой борьбы.

Если вдуматься в стиль показа прогульщика, то мы увидим, что этот прогульщик уж нисколько не опасен, что это только нарыв на здоровом теле. Правильно, тело социализма здорово, но те, которые ставят легковесный диагноз, мешают окончательному выздоровлению. Стиль показа прогульщика по сути дела есть как бы материализация знаменитого стихотворения Пушкина:

Последняя туча рассеянной бури!
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты печалишь ликующий день.
Одна ты наводишь унылую тень.
Ты небо недавно кругом облегала.
И молния грозно тебя обвивала.
Довольно, сокройся!
Пора миновалась,
Земля освежилась и буря промчалась,
И ветер, лаская листочки древес,
Тебя с успокоенных гонит небес.

Но на деле буря еще не промчалась, небеса еще не успокоены, и потому этический показ прогульщика ошибка.

Мы ждали от т. Довженко в лице Ивана большой социальной биографии, а он дал нам суховатую профессиональную анкету. И не очень интересную. Мы думали, что он на сравнительно малом покажет большие процессы, а он большие события превратил в профессионально-анкетное происшествию.

Характерна основная ошибка Довженко в отношении проблемы времени. Ведь, по замыслу, Довженко хотел дать полнокровное настоящее. Он хотел показать, что мы уже строим социализм, формируется, рождается новый человек. Но у него это не вышло. У Блока в стихотворении «Художник»: «Прошлое страстно глядится в грядущее. Нет настоящего».

Вот один из пороков фильмы. Настоящего нет. А прошлое страстно глядится в грядущее. Неправильно сказать, будто бы Довженко с одинаковой симпатией поэтизирует и прошлое и грядущее. Неверно. Но так как он строит историческую преемственность, часто игнорируя скачки истории, так как родовая общность в какой-то мере контролирует классовую борьбу, так как он не признает распада связи времен, то прошлое невольно идеализируется для включения его в систему неправильно понятых социальных связей. Но, конечно, это прошлое, — только звено для будущего. Почему же в данной фильме как будто бы выпало настоящее? Разве Довженко неправ? Разве мы в действительности не формируем нового человека? — Нет, Довженко тут прав на все 100 процентов. Но это настоящее надо было показать в полнокровной, грозной классовой борьбе, вспыхивающей на отдельных участках, и именно потому, что мы вплотную подошли к построению бесклассового общества. А так как классовую борьбу он изображает только как тучку, которая туманит ликующий день, так как прогульщик дан так, как будто бы «буря промчалась», то настоящее исчезло, а будущее дано неполноценно… Получилось: «Прошлое страстно глядится в будущее. Настоящего нет». По линии исторического времени раскрыто какое-то сумеречное время, какое-то арифметически-среднее между прошлым, настоящим и будущим.

Вот мои соображения об Иване.

*) Статья т. Гроссмана-Рощина (равно как и статья т. Крусман, опубликованная в 5–6 нашего журнала) построена на материале дискуссии о фильме «Иван» в НИКФИ и печатается в порядке обсуждения.

И. Гроссман-Рощин[127]

Советское кино. 1933. № 9. С. 4–14.

[127] Юда Соломонович Гроссман (1883–1834) — російський (пізніше український) революціонер-анархіст, публіцист і літературний критик. З 1919 — входив до складу штабу Революційної Повстанської Армії України Н. Махно, пізніше працював в легальних організаціях анархістів, в анархічному видавництві «Голос праці» (Москва). У 1921–1922 — опублікував (в журн. «На літературному посту», «Жовтень» та ін.) ряд робіт про творчий метод пролетарської літератури. Випустив книгу спогадів «Думи про минуле» (1924), збірка статей «Художник і епоха» (М., 1928) і книгу «Мистецтво змінювати світ» (1929). Останні роки життя був затятим захисником сталінізму.

«Иван»

Не так легко охарактеризовать в двух спешных словах большое творчество этого мастера (Довженко)… Нам стало ясно, что мы еще не знали до сих пор, что такое гений кинематографии, могущий выдержать сравнение с гениальными музыкантами и другими представителями смежных искусств. Но Довженко доказывает нам, каким великим может быть экран, когда он освящен мыслью гениального художника. («Джорнале д'Италия»).

[Ред. ст.]

Известия. 1935. № 10(5563). 11 января. С. 2.



ПЕРЕЛІК ПУБЛІКАЦІЙ, ЩО НЕ УВІЙШЛИ ДО ЗБІРНИКА

Інтерв'ю з О. П. Довженко

Режисер О. П. Довженко повернувся із-за кордону [бесіда з кореспондентом «Кіно-газети»] // Кіно-газета. 1930. 26 листопада.

Довженко О. Завдання, дані партією української пролетарської культури на кіно-фронті, виконаємо // Кіно-газета. 1931. 15 листопада.

Довженко А. Кино-фабрика — культурный Донбасс // Кино. 1932. 23 января.

Количество или качество. Окончание прений по докладам тт. Шумяцкого и Сутырина [виклад виступів учасників Всесоюзної тематичної виробничої наради і в тому числі О. Довженка] // Кино. 1933. 8 августа.

Довженко А. Большому искусству — большие люди : [про кадри творчих працівників кіно] // Кино. 1933. 22 августа.

Дезорганизаторов производства — вон из наших рядов : [виправлена стенограма виступу Довженка на розширених зборах Рос АРРК] // Кино. 1934. 4 апреля.

Режиссер А. Довженко о своем фильме, посвященном ДВК // Тихоокеанская звезда (Хабаровск). 1934. 22 мая.

«Аэроград» : [бесіда з О. Довженком] // Кино. 1934. 10 ноября.

Довженко А. Дальний Восток покорил меня // Тихоокеанская звезда (Хабаровск). 1934. № 265(2837). 17 ноября.

А. П. Довженко среди творческой молодежи : [висловлювання О. Довженка] // Кино. 1934. 16 декабря.

Работа в кино в 1935 году : [відповідь на анкету газети «Кіно»] // Кино. 1934. 22 декабря.

[Виступи О.П. Довженка на Всесоюзної нараді по тематичному плануванню ігрових фільмів в 1934 році] // Коренные вопросы советской кинематографии. Всесоюзное совещание по тематическому планированию художественных фильмов на 1934 год. М.: ГУКФ, 1933. С. 22–26; 136–139.

Про О.П. Довженко

Ю. Юр. Режисер О. Довженко // ВАПЛІТЕ. 1927. № 6.

Капустянський І. [Рецензія на книгу: Радаков А. Карикатура. Л.: «Благо», 1926] // Плужанин. 1927. № 6(21). 20 березня. С. 26.

Довженко Александр Петрович // Советский экран. 1928. № 24.

Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця. К.: ВУФКУ, 1930. 32 с.

В. К. После «Ивана» : [О. Довженко працюватиме над оборонної комедією] // Кино-газета. 1932. 6 августа.

Бажан М. А.П. Довженко : [уривок з книги «О. Довженко»] // Кино-газета. 1932. 12 ноября.

Довженко А.П. : [Ред. ст.] // Советское кино. 1933. № 11.

Пакентрейгер С. Исследователь, изыскатель, новатор // Кино. 1934. 6 июня.

Пакентрейгер С. Судьба «Ивана» в поэзии Александра Довженко. Штрихи биографии // Кино. 1934. 16 ноября.

Шкловский В. Александр Довженко // Советское кино. 1934. № 11/12. Ноябрь-декабрь. С. 94–95.

Авенаріус Г. Проблема художнього образу у фільмах О.П. Довженка // Радянське кіно. 1936. № 4. Квітень. С. 18–23.

Про фільм «Сумка дипкур'єра»

Кино. 1927. 31 января.

Кино-неделя. 1927. №9, 10.

Ясн В. «Сумка дипкурьера» // Кино. 1928. 31 января.

Сумка дипкурьера [Ред. ст.] // Кино. 1928. 7 февраля.

Френкель Л. Руки вгору! // Кіно. 1928. №10(46). Жовтень. С. 6.

Про фільм «Звенигора»

Бузько Д. Про боротьбу й про «Звенигору» // Кіно. 1927. №18(30). Жовтень. С. 10–11.

Пролетарская правда. 1927. 6 декабря.

Фельдман К. О новостях украинского кино // Кино. 1927. 20, 27 декабря.

Добровольский С. «Звенигора». Кино-поэма в 7 частях // Репертуарный бюллетень. 1928. №7/8.

Комсомольская правда. 1928. 9 января, 22 мая.

Гатов А. Фильм, о котором стоит говорить // Комсомольская правда. 1928. 11 января.

Д., В. Пока говорить не стоит [з приводу рецензії О. Гатова] // Комсомольская правда. 1928. 9 февраля.

Правда. 1928. 10 февраля

«Звенигора» [Ред. ст.] // Кино. 1928. 22 июля.

Недоброво В. «Звенигора» // Кино. 1928. 29 июля.

Херсонский А. ВУФКУ на переломе [про фільми «Спартак», «Два дні» і «Звенигора»] // Правда. 1928. 10 ноября.

Звенигора. К.: ВУФКУ, 1928. 48 с.

Савченко Я. Народження українського радянського кіно. Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 5–10.

Про фільм «Арсенал»

«Арсенал» [Ред. ст.] // Кіно-газета. 1928. 5 листопада.

Буш М. «Арсенал» // Кіно. 1928. №8(44). Серпень. С. 3.

Борисов О. Фільм у роботі // Кіно. 1928. №10(46). Жовтень. С. 10–11.

Пригара М. «Арсенал» // Кіно. 1929. №2(50). Січень. С. 3

Пролетарская правда. 1929. 24 января.

Херсонский Х. Новое слово украинской кинематографии // Правда. — 1929. — 14 февраля.

Чернецький. Епохальний фільм // Кіно-газета. 1929. 15 лютого.

М. С. Робкори про «Арсенал» // Кіно-газета. 1929. 15 лютого.

Кино. 1929. 19 февраля.

Пудовкін В. Про «Арсенал» // Кіно-газета. 1929. 3 березня.

Радянська та зарубіжна критика про «Арсенал» [Ред. ст.] // Кіно-газета. 1929. 20 березня.

«Арсенал» на общественном просмотре в ЛенАРКе [Ред. ст.] // Кино. 1929. 26 марта.

Ленинградская газета кино. 1929. 26 марта.

Против желтых «Канареек» и «Белых орлов» — за красный «Арсенал» [Ред. ст.] // Кино. 1929. 2 апреля.

«Арсенал» [Ред. ст.] // Кино. 1929. 16 апреля.

Ленинградская газета кино. 1929. 16 апреля.

Вікторов Ю. Спроба варта уваги // Кіно. 1929. №9/10(56/57). Травень. С. 7.

«Арсенал» і «Звенигора» за кордоном [Ред. ст.] // Кіно-газета. 1929. 18 травня.

Комсомольская правда. 1929. 19 мая.

Вечерняя Москва. 1929. 29 июля.

Ленобль Г. Поезд современности // Кино. 1929. 19 ноября.

Черняк Є. «Арсенал» // Кіно. 1929. №1(49). Січень. С. 4–5.

Говорит кинозритель [Ред. ст.] // Советский экран. 1929. №3.

Бляхин П. «Арсенал» // Репертуарный бюллетень Главискусства РСФСР. М., 1929. №5.

Бухарин Н. Оружие из арсенала революции // Советский экран. 1929. №11. С. 3

Корнієнко І. «Арсенал» [лібрето і методичні вказівки до бесіди про фільм]. Х., 1929.

Савченко Я. «Арсенал». Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 11–25.

Залкинд Л. «Арсенал» : [лібрето і методичні вказівки до бесіди про фільм]. М.: Теакинопечать, 1929.

Черный О. «Арсенал» : [лібрето і методичні вказівки до бесіди про фільм]. М.: Роскино, 1932.

Довженко А.П. «Арсенал», записал с фильма автор // Книга сценариев. М.: Кино-фотоиздат, 1935.

Драматургия кино. Книга сценариев. М., Кинофотоиздат, 1935.

«Арсенал» : [лібрето]. К.: Трест «Українфільм», 1936.

Сценарии национальных фильмов. М.: Госкиноиздат, 1939.

Про фільм «Земля»

Звуковые постановки [Ред. ст.] // Кино и жизнь. 1929. №2.

Ремез Г. Пафос землі // Кіно. 1929. №16(62). Серпень. С. 6–7.

Тонові фільми «На весні» й «Земля» [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. 1929. №7(26). 25 листопада. С. 11.

Н. У. Що з цього може вийти? // Кіно-газета. — 1929. 5 грудня.

Кесельман О. Навздогін за сонцем // Кіно. 1930. №2(74). Січень. С. 12.

Бажан М. «Земля» // Кіно. 1930. №5(77). Березень. С. 8–9.

Левчук В. «Земля» // Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 8–9.

Земля [Ред. ст.] // Кино и жизнь. 1930. №30. С. 20–21.

Киселев И. Обновленная земля. Диспут в клубе «Металлист» о новом фильме ВУФКУ «Земля» [Ред. ст.] // Пролетарий. 1930. 7 марта.

«Земля». Новая постановка Довженко [Ред. ст.] // Комсомольская правда. 1930. 28 марта.

Чаров А. «Земля» // Комсомольская правда. 1930. 29 марта.

«Земля». Выступления членов приемной комиссии Центрального правления ВУФКУ, от 26.02 [висловлювання членів комісії та відповідне слово О. Довженка] // Кіно-газета. 1930. 30 березня.

«Земля» [Ред. ст.] // Кіно-газета. 1930. 30 березня.

«Земля» [Ред. ст.] // Кино-фронт. 1930. 1 апреля.

Фильм «Земля» — верх советского киномастерства [Ред. ст.] // Вечерняя Москва. 1930. 1 апреля.

Бачелис И. «Земля» // Комсомольская правда. 1930. 2 апреля.

Мих Д. В плену // Комсомольская правда. 1930. 2 апреля.

Прекрасный художник, прекрасная картина [Ред. ст.] // Комсомольская правда. 1930. 2 апреля.

Романівський М. «Земля» // Пролетар. 1930. 2 квітня.

Бэта. «Земля» // Кино. 1930. 5 апреля.

Московська преса про картину «Земля» [Ред. ст.] // Пролетарська правда. 1930. 5 квітня.

К. Б. Большое завоевание и большие недочеты // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Ольховый Б. Фильм, который хочется смотреть много раз // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Кедрова Р. А. Биология вытеснила социологию // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Рузер-Нирова Н. А. Бесспорное мастерство и спорное содержание // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Херсонский Х. Трезвые ремарки по существу // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Шутко К. И. Побочные темы заслонили социальное содержание // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Янковский М. «Земля» // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

На просмотрах «Земли» [Ред. ст.] // Кино-фронт. 1930. 6 апреля.

Картина огромной художественной ценности. Тов. Феликс Кон о работе тов. Довженко // Комсомольская правда. 1930. 8 апреля.

Сидоренко Д. «Земля» // Кіно-газета. 1930. 10 квітня.

Соколов И. «Земля» // Кино. 1930. 10 апреля.

В. На заводе «Красный богатырь» // Кино. 1930. 10 апреля.

Штейн А. «Земля» // Ленинградская правда. 1930. 11 апреля.

«Земля» проходит с успехом. 45 тысяч зрителей за 3 дня [бесіда з О. Довженком] // Комсомольская правда. 1930. 12 апреля.

Щупак С. Про помилкову критику «Землі» Довженка // Пролетарська правда. 1930. 13 квітня.

Про фільм О. Довженка «Земля» [Ред. ст.] // Пролетарська правда. 1930. 13 квітня.

Д. «Земля» в АРККе [Ред. ст.] // Кино. 1930. 15 апреля.

Марков М. Херсонствующие трезвенники [з приводу статті Х. Херсонського «Трезвые ремарки по существу»] // Кино-фронт. 1930. 16 апреля.

В итоге диспутов [Ред. ст.] // Кино-фронт. 1930. 16 апреля.

Путиловцы встретились с восковцами [Ред. ст.] // Кино-фронт. 1930. 16 апреля.

Т. Ф. О довженківській «Землі»// Комуніст. 1930. 18 квітня.

И. В. «Земля» // Красный воин. 1930. 27 апреля.

За «Землю» // Кіно. 1930. № 8(80). Квітень. С. 3–4.

Вейтінг. Інші про «Землю» // Кіно. 1930. № 8(80). Квітень. С. 13

От редакции // Кино-фронт. 1930. 6 мая.

Андреєв. «Земля» [методична розробка до бесід про фільм]. Х.: Трест «Українфільм», 1930.

Савченко Я. Народження українського радянського кіно. Три фільми О. Довженка. К.: Укртеакіновидав, 1930. С. 26–44.

«Земля», уривки зі сценарію // Авангард. 1930. № а.

Ильин П. «Земля» : [лібрето і методичні вказівки до бесіди про фільм]. М.: Роскино, 1933.

Про фільм «Іван»

Коваль Б. «Иван». Новая работа А. Довженко // Советское искусство. 1932. 21 июня.

Для миллионов советских зрителей : [Ред. ст.] // Кино-газета. 1932. 30 июня.

Головня А. Художники экрана : [про операторську роботу у фільмах «Зустрічний», «26 бакинських комісарів» і «Іван»] // Пролетарское кино. 1932. № 21/22.

Рождение «Ивана» : [статті: Г. Зельдовича «Чекаємо»; «Про що розповість О.П. Довженко»; «О.П. Довженко» (уривок з книги М. Бажана); «Зробити “Івана” вчасно»] // Кино-газета. 1932. 12 ноября.

Довженко А. Почему «Иван»? : [виступ на дискусії про фільми «Зустрічний» і «Іван»] // Кино-газета. 1932. 24 ноября.

Широкой творческой дискуссией о «Встречном» и «Иване» поможем росту советского кино : [скорочена і виправлена стенограма диспуту; статті: О. Довженка «Чому “Іван”»?; В. Пудовкіна «Лінія величезного опору»; І. Гроссмана-Рощина «Маленьке або велике»; М. Шенгелая «Фільм образів і ідей»; А. Роома «Дати формальний аналіз»; С. Юткевича «Шляхи розвитку»; В. Сутиріна «Цінна невдача»; М. Король «Урок політграмоти»; Б. Левітео «Іван»] // Кино-газета. 1932. 24 ноября.

Широкой творческой дискуссией о «Встречном» и «Иване» поможем росту советского кино : [продовження дискусії; статті: В. Шкловського «Дві невдачі»; Е. Дзигана «Радість і тривога»; Б. Шумяцького «До вищих форм масової цікавості»; Г. Холмського «Чому “Іван”не доходить?»; Е. Шуб «Не тільки великий майстер, але і винахідник»; В. Плетньова «Про “Івана”»; О. Папава «Від філософського поняття до живої людини»; М. Король «Знайти

глядача»; В. Пудовкіна «Шлях Довженко — правильний шлях»; В. Сутиріна «Драматургія і репертуар»; А. Роома «Ознаки зростання»; В. Шкловського «Цікавість — результат якості»; О. Довженка «Заключне слово. Любов до майбутніх фільмів»] // Кино-газета. 1932. 30 ноября.

Мацкин А. Драматургия и живопись. «Иван» А. Довженко // Кино. 1932. 6 декабря.

Глад А. Путь к зрителю. Уроки «Ивана» и «Встречного» // Кино-газета. 1932. 30 декабря.

Пудовкин В. За целостность и честность // Кино. 1932. 30 декабря.

Лидин Я. «Иван». Работа Довженко : [лібрето і методичні вказівки до бесіди]. М.: Роскино. 1932.

«Иван» : [лібрето і методичні вказівки до бесіди]. М.: Роскино, 1933.

Пакентрейгер С. Судьба «Ивана» в поэзии А. Довженко. Штрихи биографии // Кино. 1934. 16 ноября.

Добронравов Н. В творческом контакте // Кино. 1935. № 51/52(703/704). 6 ноября.

Кабалевский Д. Музыка глубокого чувства // Кино. 1935. 7 ноября.

Лейтес А. Тема смерти и мужества в советской прозе и кино // Знамя. 1936. № 1.

Доронин В. И. Люди сегодняшней Красной Армии // Кино. 1938. 23 августа.

ДАТИ І ФАКТИ (1924–1934)

1924

● Події з невизначеними датами

Групою художників студії «Гарт»[128], під керівництвом художника Довженка виробляються експерименти по створенню штрихових кінокартин, пророблені групою досліди в лабораторії ВУФКУ дали позитивні результати.

Коммунист. 1924. №150(1341). 3 июля. С. 5.

1925–1926

● Події з невизначеними датами

Спеціально для актора Д. Капки протягом 1925–1926 років було написано 8 сценаріїв. Серед них сценарій О. Довженка «Весілля Капки».

Радянське кіно. 1935. №3/4. С. 41–44.

О. П. Довженко планував до січня 1926 року завершити роботу над сценарієм «Герої». Здача сценарію постійно відкладалася. Зйомки фільму планувалися Одеської кінофабрикою ВУФКУ, але не відбулися.

ЦДАВО України. Ф. 1238. Оп. 1. Д. 5. Л. 476.

[128] «Гарт» — союз українських пролетарських письменників, організований у 1923 р. Ідеолог — В. Еллан-Блакитний. Ключова статутна вимога — творчість українською мовою. До групи увійшли відомі на той час письменники: В. Еллан-Блакитний, І. Кулик, В. Сосюра, В. Поліщук, М. Йогансен, П. Тичина, О. Довженко, М. Хвильовий, М. Куліш та ін.

1926

● Березень

О. П. Довженко написав свій перший сценарій — «Вася-реформатор».

Театр — музика — кіно. 1926. №16. С. 15.

● 9 серпня

О. П. Довженко приступив до першої самостійної постановки «Ягідка кохання» (фільм був закінчений 22 вересня).

Кино. 1926. №32. 10 августа. С. 1.

● Кінець серпня

Закінчено постановку фільму «Вася-реформатор» за сценарієм О. П. Довженка, який брав участь в роботі як асистент-практикант.

Советский экран. 1926. №30. 27 июля. С. 8–9.

Кіно. 1926. №9. Липень. С. 3, 10, 22–24.

Кіно. 1926. №10. Серпень. С. 19.

● 1 листопада

Станом на 1 листопада О. П. Довженко як художник входив до складу Асоціації Революційного Мистецтва України (АРМУ).

Плужанин. 1926. №12(15). Грудень. С. 25–26.

● Листопад

О. П. Довженко розпочав зйомки фільму «Сумка дипкур'єра».

Кино. 1926. №45. 6 ноября. С. 3.

● Грудень

ВУФКУ випустило комедію «Ягідка кохання».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 177–178.

● Події з невизначеними датами

У літературно-художньому журналі «ВАПЛІТЕ» опублікована стаття О. П. Довженка «До проблеми образотворчого мистецтва».

ВАПЛІТЕ. 1926. Зошит перший. С. 25–36.

1927

● Січень.

Опубліковано склад Вільної Академії Пролетарської Літератури. Серед 25 академіків був О. П. Довженко.

ВАПЛІТЕ. 1927. №1. С. 153.

● Березень

Опубліковано перше інтерв’ю з О. П. Довженко.

Кіно. 1927. №5(17). Березень. С. 6.

● 23 березня

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Сумка дипкур’єра».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 228.

● 27 червня.

Надруковано лист О. Довженка та Ю. Яновського до редакції ВАПЛІТЕ.

«Ш. Т.

У першому числі Семенкового «Бумерангу»[129] зазначено наші прізвища, як членів групи «Бумерангу». От з цього приводу і хочимо ми дати свої пояснення. Ми любимо Мишу Семенка, автора кобзаря №2, і дійсно дали згоду вмістити свої статті в «Бумеранзі» по спеціальних питаннях кіно. Але в журналі «Бумеранг», як бачимо, з першої сторінки була кучерява висока платформа, про яку нас Семенко не повідомляв. Тому просимо вміщення наших прізвищ на сторінці «Бумерангу» вважати за Семенкову помилку».

ВАПЛІТЕ. 1927. №3. С. 210.

● 1 вересня

Повідомлення про повернення знімальної групи фільму «Арсенал» із Дніпропетровська до Києва.

Театр, клуб, кино. 1927. №13(114). 1 сентября. С. 12.

● 8 листопада

Харків. У кінотеатрі ім. К. Лібкнехта відбувся закритий перегляд фільму «Звенигора».

Харьковский пролетарий. 1927. №257(1070). 10 ноября. С. 6.

● 16 листопада

Наводиться вислів Л. Мусінака про українське кіно, зокрема про фільм «Звенигора».

Вісті ВУЦВК. 1927. №281. 16 листопада.

---

[129] Київський альманах «Бумеранг». Вийшов лише один номер. Інформація про О. П. Довженка в цьому альманахові не була надрукована.

● Листопад

Л. Мусінак, під час свого перебування в Києві переглянув картину «Звенигора» і відзначив її художню цінність.

Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 14.

Театр, клуб, кино. 1927. №21(122). 22 ноября. С. 4.

Советский экран. 1928. №24. С. 6.

● Грудень

Фільм «Звенигора» відправлено в Париж і Берлін.

Нове мистецтво. 1927. №26(67). 6 грудня. С. 15.

● Кінець грудня

Київ. В приміщенні ВУФКУ відбувся громадський перегляд картини «Звенигора».

Нове мистецтво. 1927. №29(70). 27 грудня. С. 15.

● Події з невизначеними датами

О. Довженку та оператору М. Фаркашу[130] доручено для розробки та ознайомлення сценарій Б. Шаранського[131] і Гринштейна «Угода». Сценарій був прийнятий редакторатом ВУФКУ. Але зйомки не відбулися.

Зоря. 1927. Ч. 6(30). Червень. С. 28.

Нове мистецтво. 1927. №14/15(55/56). 12 квітня. С. 13.

1928

● Січень

Вийшла з друку книга «Звенигора»[132]. Статті про фільм написані Я. Савченком, М. Бажаном та іншими.

Нове мистецтво. 1928. №2(72). 10 січня. С. 14.

Театр, клуб, кино. 1928(129). №28. 18 января. С. 17.

Кіно. 1928. №1(37). Січень. С. 16.

---

[130] Фаркаш Микола Жакович (справжнє ім'я — Nicolas Farkas; 1890–1982) — німецький оператор, режисер, сценарист, продюсер. У 1927–1928 — працював на Ялтинській та Одеській к/фабр. ВУФКУ.

[131] Шаранський (Щаранський) Борис Мойсейович (1904 — кінець 1970–х) — журналіст, сценарист. У березні 1927 — прийшов зі своїм сцен. «Угода» в ВУФКУ. Сцен. зацікавився О. Довженко. Однак у силу різних причин не був пост. Фільм «Приречені» з цього сцен. надалі був пост. в Госкінпромі Грузії. Але сцен. був підданий сильній переробці, та автор зняв своє ім'я з титрів фільму.

[132] Звенигора. К.: ВУФКУ, 1928. 48 с.

Москва. В кінотеатрі «Ермітаж» відбувся громадський перегляд фільму «Звенигора», на який були запрошені робітники московських кіноорганізацій.

Театр, клуб, кино. 1928. №28(129). 18 января. С. 17.

Кіно. 1928. №1(37). Січень. С. 16.

● 2 січня

Київ. Відбулось відкрите засідання Вищого Кінорепертуарного Комітету з представниками літературних і громадських організацій та преси в справі фільму «Звенигора».

Нове мистецтво. 1928. №1(71). 3 січня. С. 12–13.

● 24 січня

Москва. Вийшов у прокат фільм «Сумка дипкур'єра».

Кино. 1928. №5. 31 января. С. 3

● 14 лютого.

В Одесі вперше надруковано автобіографію О. П. Довженка.

Театр, клуб, кино. 1928. №31(132). 14 февраля. С. 9.

● 2 березня

Париж. В залі торгпредства відбувся громадський перегляд фільму «Звенигора».

Нове мистецтво. 1928. №10/11(80/81). 7 березня. С. 15.

Кіно. 1928. №4(40) Квітень. С. 14.

Кіно-Вісті. 1928. №8. С. 2.

● 2 березня

Париж. У Кіноклубу відбулася демонстрація шостої частини фільму «Звенигора».

Кіно. 1928. №4(40). Квітень. С. 14.

● 31 березня

Париж. Відбулося ще два громадських перегляди фільму «Звенигора».

Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. 1928. №6. 20 квітня. С. 2.

● 11 квітня

В інтерв'ю журналу «Театр, клуб, кино» О. П. Довженко розповів про роботу над фільмом «Арсенал».

Театр, клуб, кино. 1928. №37(138). 11 апреля. С. 7.

● 13 квітня

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Звенигора».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 195–196.

● 18 квітня

Прага. В залі торгпредства відбувся громадський перегляд фрагментів фільму «Звенигора».

Кіно. 1928. №9(45). Вересень. С. 2.

● 24 квітня

Повідомлення про початок зйомки фільму «Арсенал».

Нове мистецтво. 1928. №14/15(84/85). 24 квітня. С. 17.

● 8 травня

Випуск у Москві фільму «Звенигора».

Вечерняя Москва. 1928. №118. 23 мая. С. 3.

● Липень

Початок зйомок фільму «Арсенал» в Одесі.

Театр, клуб, кино. 1928. №43(144). 10 липня. С. 17.

● Серпень

Початок зйомок фільму «Арсенал» у Києві.

Зоря. 1928. №8(44). Серпень. С. 28.

1929

● 10 лютого

У АРРКе відбувся громадський перегляд та обговорення фільму «Арсенал».

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 53.

● 14 лютого

Надруковано інтерв'ю з О.П. Довженко «Українське кіно сьогодні».
Надруковано рецензію А. Барбюса на фільм «Арсенал».

Известия ЦИК. 1929. №37. 14 февраля. С. 3.

● 25 лютого

ВУФКУ випустило у Києві фільм «Арсенал».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 312.

● 26 березня

В Москві вийшов на екран фільм «Арсенал».

Правда. 1929. №37. — 14 февраля. С. 3.

- Березень

А. Барбюс опублікував у паризькому тижневику «Монд» велику статтю про фільм «Арсенал».

Кіно. 1929. №5(53). Березень. С. 3.

- Травень

Випуск у Ленінграді фільму «Арсенал».

Кіно. 1929. №9/10(56/57). Травень. С. 14.

- 23 травня

Опубліковано повідомлення про початок зйомки фільму «Земля».

Вісті ВУЦВК. 1929. №116. 23 травня.

Кіно-газета. 1929. №121. С. 9.

- 24 травня

О. П. Довженко виїхав до Берліна на запрошення торгпредства та прохання фірми «Прометеус» для перемонтажу проданих для прокату фільмів «Звенигора» і «Арсенал».

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 269.

- 29 червня

О. П. Довженко зі знімальною групою виїхав до села Яреськи Полтавської округи для зняття натури до фільму «Земля».

Зоря. 1929. №7. Липень. С. 30.

- Не пізніше 26 липня

Голова Главмистецтва П. М. Керженцев відправив до Секретаріату ЦК ВКП(б) пропозицію про відправлення делегації радянських кінопрацівників на Міжнародний конгрес незалежної кінематографії в Лозанні. Запропоновано включити до складу делегації С. М. Ейзенштейна, О. П. Довженка, та К. І. Шутко. 13 серпня Політбюро санкціонувало цю поїздку.

РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 113. Д. 759. Л. 15.

- 1 вересня

О. П. Довженко зі знімальною групою повернувся до Києва.

Тримбач С. Олександр Довженко: Загибель богів. Ідентифікація автора в національному часо-просторі. — Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2007. С. 269.

- Листопад-грудень

Фільм «Арсенал» демонструвався у Нью-Йорку.

Кіно. 1930. №3(75). Лютий. С. 4.

● 10 грудня

Опубліковано розбір творчості О. П. Довженко.

Кино и жизнь. 1929. №3. 10 декабря. С. 12.

● Події з невизначеними датами

О. П. Довженко планував приступити до зйомки фільму «Днепрострой».

Известия ЦИК. 1929. №37. 14 февраля. С. 3.

1930

● 26 січня

Художня рада ВУФКУ обговорила і прийняла фільм «Земля».

Довженко А. Собрание сочинений в 4–х т. Т. 4. М.: «Искусство», 1969. С. 508.

● 29 січня

Фрагмент сценарію «Земля» був надрукований в альманаху «Авангард».

Авангард. 1930. №а. Січень. С. 16–22.

● 10 лютого

У Києві, на розширеному пленумі художньої ради Київської кінофабрики ВУФКУ відбувся перший громадський перегляд та обговорення фільму «Земля».

Кіно-газета. 1930. №8/9. 30 березня. С. 7.

● Березень

Під час перебування у Києві голландський режисер Й. Івенс добре висловився про фільми «Арсенал» та «Землю».

Кіно. 1930. №6(78). Березень. С. 14.

● 15 березня

Відбувся дискусійний перегляд фільму «Земля», організований кіносектором Комакадемії.

Вишневский В. Е., Фионов П. В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 59.

Нью-Йорк. У кінотеатрі «Acme» відбувся показ фільму «Арсенал». Прокат «Amkino».

Новое русское слово (Нью-Йорк). 1930. 15 марта.

- 20 березня

У АРРКе відбувся громадський перегляд та обговорення фільму «Земля».

Кино. 1930. №23. 20 апреля. С. 9.

Кино и жизнь. 1930. №12. 21 апреля. С. 9.

- 24 березня

Робочий актив художньої ради ВЦРПС переглянув і обговорив фільм «Земля».

Кино. 1930. №23. 20 апреля. С. 9.

Кино и жизнь. 1930. №12. 21 апреля. С. 9.

- 29 березня

Газета «Правда» надрукувала рецензію П. А. Бляхіна на фільм «Земля».

- 30 березня

«Кіно-газета» розпочала дискусію про фільм «Земля».

Кіно-газета. 1930. №8/9. 30 березня. С. 7.

Кіно-газета. 1930. №10. 10 квітня. С. 5.

- 31 березня

Надруковано огляд найгостріших дискусій, що відбулися в Центральному будинку Червоної Армії, клубі імені Сталіна та інших клубах після перших громадських переглядів фільму «Земля».

Кино. 1930. №18. 31 марта.

- 4 квітня

Надруковано віршований фейлетон Д. Бєдного «Філософи» з нищівною критикою фільму «Земля». Д. Бєдний звинуватив фільм у контрреволюції і похабщині.

Известия ЦИК. 1930. 4 апреля. С. 2.

- 6 квітня

У ВУОРРК пройшли збори, на яких обговорювали фільм «Земля». Абсолютною більшістю голосів було прийнято резолюцію, що «Земля» це велике художнє досягнення радянської кінематографії. Також присутні висловили протест відносно фейлетону Д. Бєдного.

Нова генерація. 1930. №5. Травень. С. 52–53.

- 8 квітня

Вийшов на екрани фільм «Земля».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 373–374.

- 9 квітня

У газеті «Правда» опублікована стаття Ф. Ф. Фадєєва, В. М. Киршона, В. А. Сутиріна про картину «Земля», у якій автори полемізують з Д. Бєдним.

Правда. 1930. №98(4543). 9 апреля. С. 6.

- 16 квітня

Оргбюро ЦК ВКП(б) ухвалило постанову «Про картину Довженка «Земля», в якому Главмистецтву при НКО РРФСР і ЦК КП(б)У пропонувалося «негайно призупинити демонстрування картини Довженка «Земля» надалі до внесення Культпропом ЦК ВКП(б) відповідних поправок в картину, що виключають порнографічні та інші суперечать радянській політиці елементи».

Кремлевский кинотеатр: 1928–1953: Документы. М.: СПЭН, 2005. С. 117.

- 20 квітня

Опубліковано нарис «Міжнародна кінороботa» — виклад розмови з головою німецької кіноорганизації «Вельтфільм» Е. Унфрідом, який повідомив про фільм німецького режисера А. В. Блюма «В тіні машин», змонтованим з радянської хроніки, а також з фрагментів фільмів «Звенигора» О. П. Довженка і «Одинадцятий» Дзіги Вертова.

Кино. 1930. №23. 20 апреля. С. 1.

- 21 квітня.

Опубліковано огляд найгостріших дискусій, що відбулися в клубі ВЦРПС ім. Ілліча.

Кино и жизнь. 1930. №12. 21 апреля. С. 6–9.

- Середина липня

Берлін. Німецька цензура заборонила демонстрацію фільму «Земля».

Руль (Берлин). 1930. 20 июля.

- 17 липня

У берлінському кінотеатрі «Мармор-хауз» відбулася прем’єра фільму «Земля». Німецька цензура дозволила публічну демонстрацію картини «тільки для обмеженого кола осіб». На прем’єрі були присутні О. П. Довженко та Ю. І. Солнцева.

Шлегель Х.-И. Берлин и Германия Александра Довженко //
Киноведческие записки. 1996. №31. С. 144–146.

- 1 червня

Опубліковано виступ О.П. Довженка про фільм «Земля».

Красноармейское кино. 1930. №1. Июнь. С. 9.

- Січень-липень

Вийшла книга М.Бажана «О. Довженко. Нарис про митця»[133].

- Липень-серпень

Опублікована рецензія Є. Холостененко на книгу М.Бажана «О. Довженко. Нарис про митця».

Критика. 1930. №7/8(30/32). Липень-серпень. С. 222–224.

- 15 серпня

Паризька газета «Монд» опублікувала рецензію на фільм «Земля».

Кіно. 1930[91]. №19. [Жовтень] С. 20.

- Серпень-вересень

О.П. Довженко поїхав в закордонне творче відрядження і відвідав Прагу, Берлін, Париж і Лондон.

Довженко А. Собрание сочинений в 4–х т. Т. 4. М.: «Искусство», 1969. С. 508.

- 11 вересня

Лондон. Відбулася демонстрація фільму «Земля» в радянському повпредстві.

Кіно. 1930. №19[91]. [Жовтень] С. 20.

- 17 жовтня

Нью-Йорк. У кінотеатрі «8th Street Playhouse» відбулася прем’єра фільму «Earth» / «Земля» (1930). Прокат «Amkino».

«Новое русское слово» (Нью-Йорк). 1930. 14 октября.

- 26 листопада

Опубліковано інтерв’ю з О.П. Довженко після повернення режисера із-за кордону.

Кіно-газета. 1930. 26 листопада.

[133] Бажан М.О. Довженко. Нарис про митця. — К.: ВУФКУ, 1930. — 32 с.

1931

● Січень-березень

Париж. Протягом року А. Ганс випустив в комерційний прокат кілька німих радянських фільмів, перемонтуваних згідно вимогам французької цензури і озвучених під його «артистичним керівництвом» — в тому числі і фільм «Земля» (монтаж і написи). Газета «Юманіте» піддала режисера гострій критиці за «спотворення авторських задумів» і ослаблення революціонізуючого впливу цих картин.

Последние новости (Париж). 1932. 18 марта.

● 15 березня

У Харкові відкрився Всеукраїнський з'їзд СЗПКФ. На з'їзді виступили О.П. Довженкр, В.І. Пудовкін та ін.

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 65.

● 26 травня

О. П. Довженко приступив до постановки фільму «Іван».

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● 10 червеня

О.П. Довженко почав зйомки фільму «Іван».

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● Початок грудня

Париж. Відбувся показ фільму «Земля».

Последние новости (Париж). 1931. 4 декабря.

1932

● 5 січня

Відкрився VIII Всесоюзний з'їзд Робмис. З доповідями виступили В.Ф. Плетньов (Союзкіно), О.П. Довженко та ін.

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● Літо

О.П. Довженко, закінчивши роботу над фільмом «Іван», переїхав з Києва в Москву.

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 12 вересня

Газета «Кіно» відкрила попередню дискусію про фільм «Іван».

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 78.

● 5 листопада

Випущений на екран фільм «Іван».

Советские художественные фильмы. Т. 1. М.: Искусство, 1961. С. 472.

● 6 листопада

Київ. Рапорт оперуповноваженого ДПУ УРСР про врпаження після закритого громадського перегляду фільму «Іван».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 110.

● 12 листопада

Харківська газета «Комуніст» статтею Ф. Тарана «З питань про фільм "Іван" О. Довженка» відкрила дискусію про недоліки фільму.

Комуніст. 1932. № 310(4010). 12 листопада. С. 4.

● 16 листопада

У правлінні Союзкіно відбувся диспут про фільми «Іван» та «Зустрічний», організований оновленим РосАРРКом, правлінням Союзкіно і редакцією газети «Кіно». У дебатах брали участь О. Довженко, В. Пудовкін, М. Шенгелая, А. Роом, С. Юткевич, В. Сутирін і ін.

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● 17 листопада

Київ. Повідомлення ДПУ УРСР до ДПУ СРСР про вилучення найбільш політично невитриманих кадрів з фільму «Іван».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 113.

● 21 листопада

Газета «Радянське мистецтво» статтею Б. Кованя відкрила дискусію про фільм «Іван».

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● 24 листопада

Газета «Кіно» розгорнула дискусію, присвячену фільмам «Іван» та «Зустрічний». Опубліковані статті О. Довженка, В. Пудовкіна, М. Шенгелая, С. Юткевича, А. Роома, В. Сутиріна, Ю. Тарича та ін.

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 79.

● 24 і 30 листопада

У АРРКе відбулися дискусії про фільми «Іван» та «Зустрічний».

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 17 і 18 грудня

О.П. Довженко приступив до викладацької роботи у ВДІКу і прочитав там перші лекції.

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 20 грудня

Відкрилася Всесоюзна нарада по темплану художніх фільмів на 1933 р. З доповідями виступили Б. Шумяцький, В. Сутирін, Г. Холмський, І. Пир'єв. У дебатах брали участь О. Довженко, М. Шнейдерман, І. Трауберг, М. Бажан, М. Шенгелая, С. Ейзенштейн, М. Король, В. Соколов, П. Косячний, А. Роом і ін.

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 80.

● 23 грудня

Опубліковано повідомлення про те, що в Берліні відбувся показ озвученої версії фільму «Земля». «З особливою похвалою відгукуються про музичну частину фільму композиторів Б. Лятошинського та Ю. Мейтуса. Фільм йде українською мовою і користується величезним успіхом».

Последние новости (Париж). 1932. 23 декабря.

● 27 грудня

Бюро ВКП(б) Київської кінофабрики Українфільм прийняло постанову про фільм «Іван».

Вишневский Вен. Хронологические таблицы по истории советской кинематографии (1917–1945, на правах рукописи).

● Події з невизначеними датами

Відбувся виступ О.П. Довженка про живопис, підготовку Всеукраїнської виставки «Ленін-Сталін-Україна».

Безручко О.В. Архівна спадщина Олександра Довженка : монографія. К.: КиМУ, 2012. Том 3. С. 68.

1933

● 13 вересня

Видано наказ Діка про зарахування О.П. Довженка і В.І. Пудовкіна доцентами з режисури на режисерський факультет.

ВГИК. С. 178.

● 28 вересня

О.П. Довженко завершив роботу над лібрето «Цар» (задум не був реалізований).

Довженко А. Собрание сочинений в 4–х т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. С. 509.

● Вересень-грудень

О.П. Довженко і О.О. Фадєєв здійснили поїздку на Далекий Схід.

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4. М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 9 жовтня

Зав. кіновідділу торгпредства СРСР у Франції О. Садовський підготував звіт про демонстрації радянських фільмів у Франції. За даними Садовського були заборонені цензурою фільми «Іван» О. Довженка, «Жити» С. Тимошенка та інші.

РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 2. Д. 58–60.

1934

● Січень-березень

О.П. Довженко почав роботу над сценарієм «Аероград».

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4.
М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 10 квітня

У Московському будинку кіно відбулася читка і обговорення сценарію «Аероград».

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах:
(1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 89.

● 17 квітня

У кіносекції СРП відбулося обговорення сценарію «Аероград».

Довженко А. Собрание сочинений в 4–х т. Т. 4.
М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 18 квітня

«Известия» опублікували статтю О.П. Довженка «“Аероград”. Новий фільм про Далекий Схід».

Известия. 1934. № 92(5340). 18 апреля. С. 5.
Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4.
М.: Искусство, 1969. С. 525.

● 22 квітня

Газета «Кіно» почала обговорення кіносценарію «Аероград».

Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах:
(1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 89.

● Травень — початок листопада

О.П. Довженко провів на Далекому Сході натурні зйомки фільму «Аероград».

Довженко А. Собрание сочинений в 4-х т. Т. 4.
М.: Искусство, 1969. С. 509.

● 20 червня

У Московському будинку кіно представники керівництва ДУКФа, ЦК Робміс і московського активу АРРКа провели диспут про методи роботи РосАРРКа. Вів збори О.П. Довженко, який заявив: «АРРК треба перебудовувати».

Кино. 1934. 10 июля.

● 15 липня

Відкрилася Всесоюзна виробничо-тематична нарада з планування художніх фільмів на 1935 р. Було повідомлено, що О.П. Довженко планує на 1935–1936 рр. фільм про Біробіджані («Аероград»).

Кино. 1934. 28 июля;
Вишневский В.Е., Фионов П.В. Советское кино в фактах и датах: (1917–1969). М.: Искусство, 1974. С. 90.

● 10 жовтня

Відбувся VII пленум ЦК Союзу працівників мистецтв СРСР. Пленум прийняв рішення про розукрупнення Робмиса на два самостійних союза: працівників мистецтв і фотокінопрацівників. Головою ЦК Союзу фотокіноработніков затверджено П. Бляхіна. До складу ЦК також увійшли О. Довженко і В. Пудовкін.

Советское искусство. 1934. 11 октября. С. 1;
Кино. 1934. 16 октября.

ДОВЖЕНКО-ХУДОЖНИК
(1924–1927)







Геть білий терор! Геть фашизм!

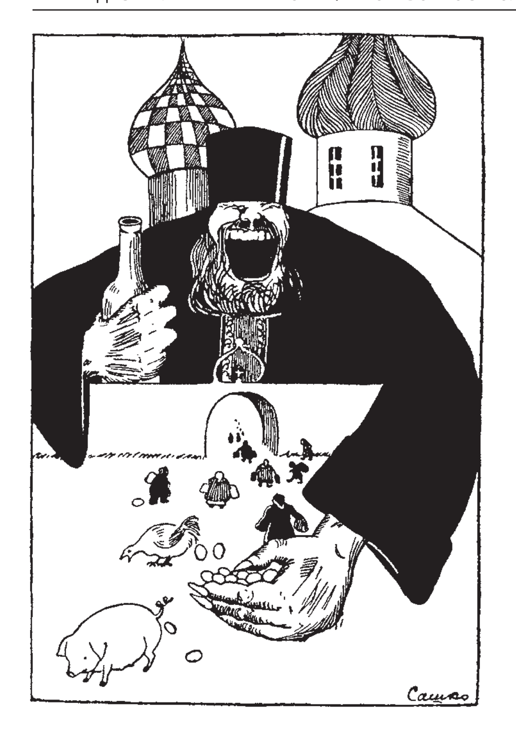


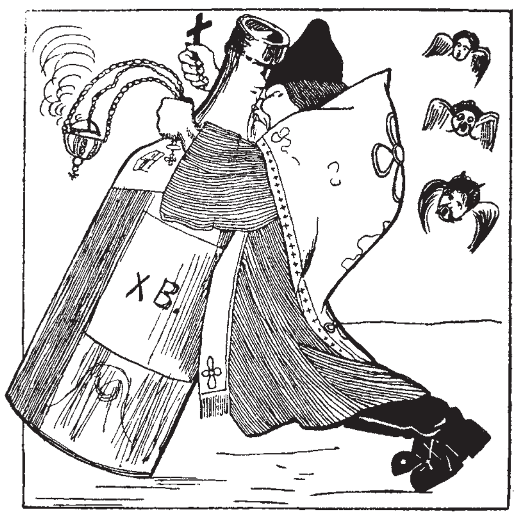
МАЛПА АМЕРИКАНСЬКОМУ БІБЛІЄЛЮБЦЕВІ. Протест! Стопроцентові американські ідіоти походять тільки від шиказьких свиней!

Малюнок худ. О. Довженка.



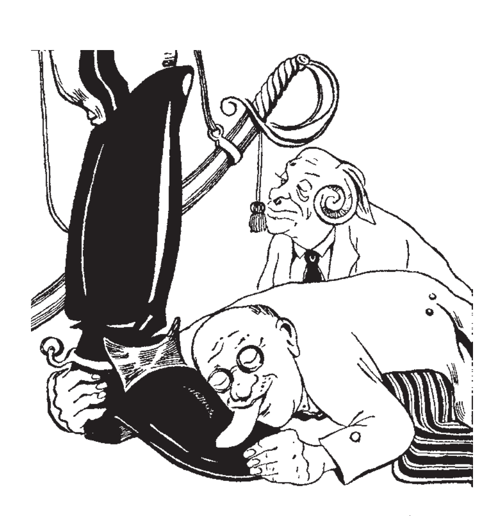
— Треба запам'ятати, бо при чистці установ, кажуть, про цього Лібкнехта питають...





„Друг друга обимем... і возопієм

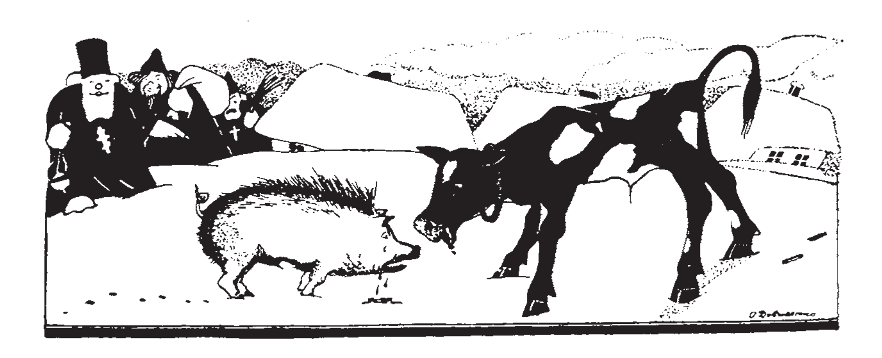




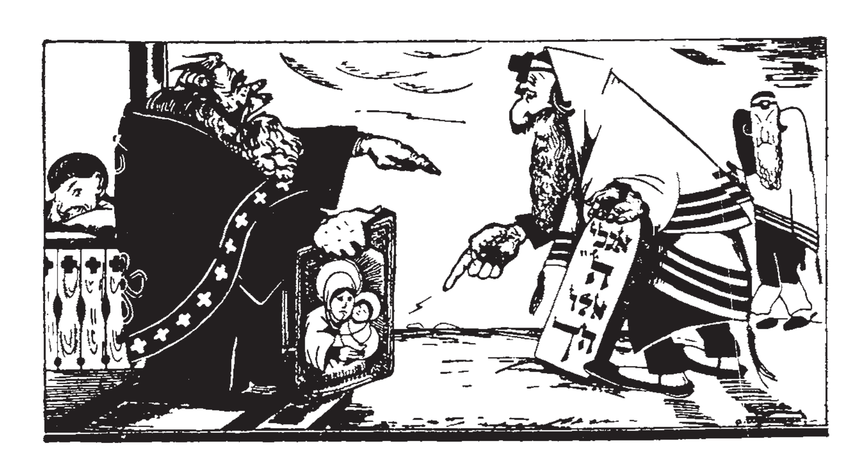



УНР

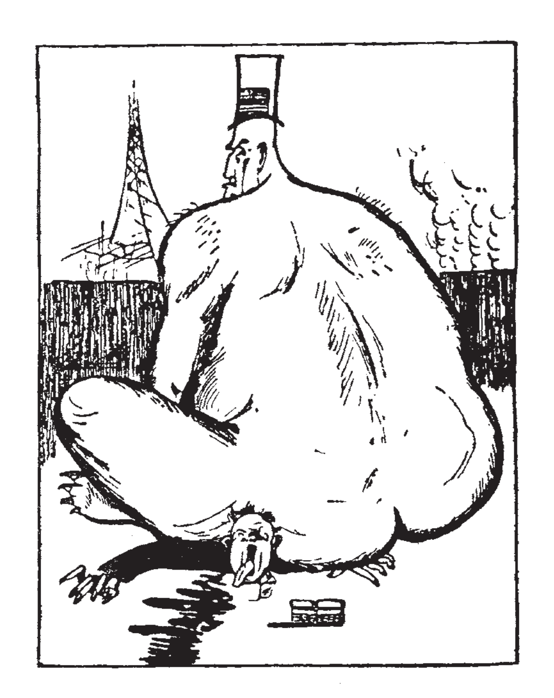


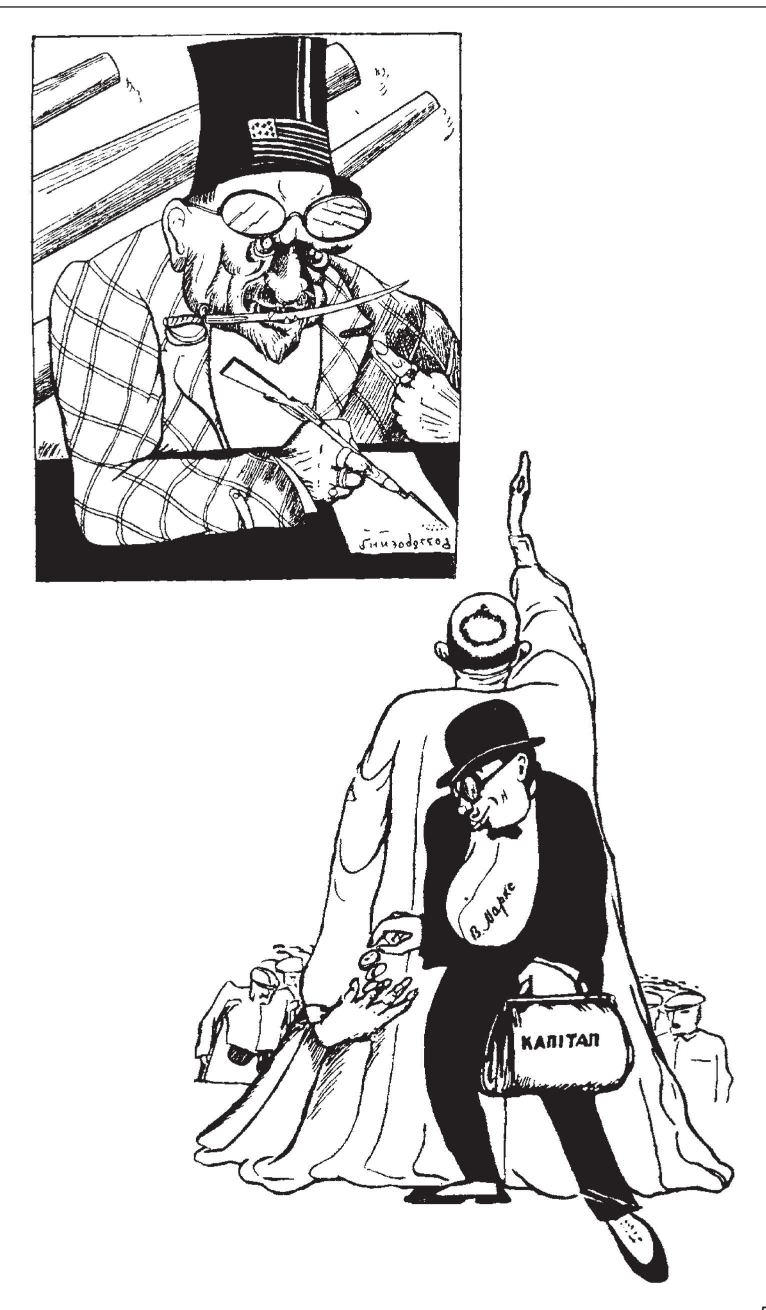






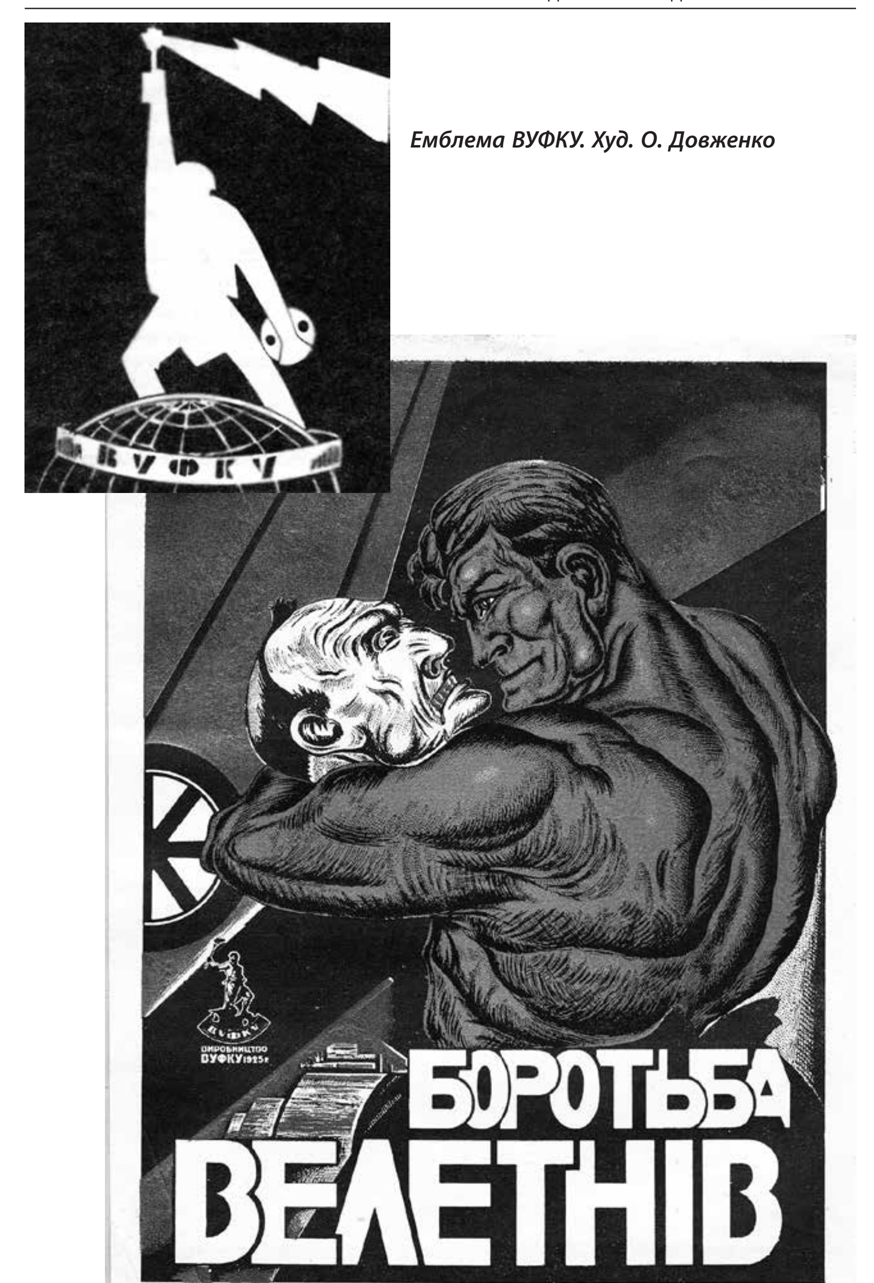





В. Маркс
КАПІТАЛ



Кіноплакати.
Худ. О. Довженко.
1926 р.



Емблема ВУФКУ. Худ. О. Довженко





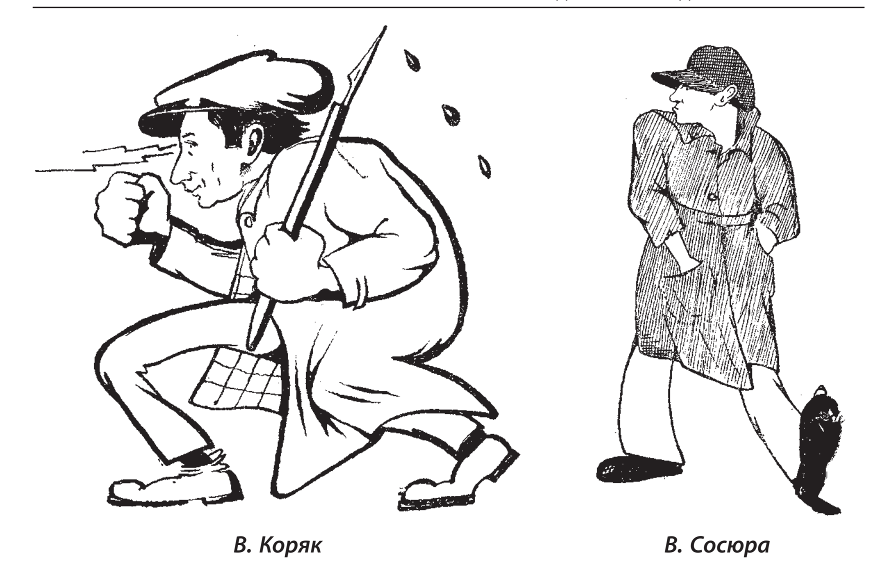






В. Винниченко

В. Муринець



В. Коряк *В. Сосюра*



А. Панів



В. Сосюра



І. Кириленко



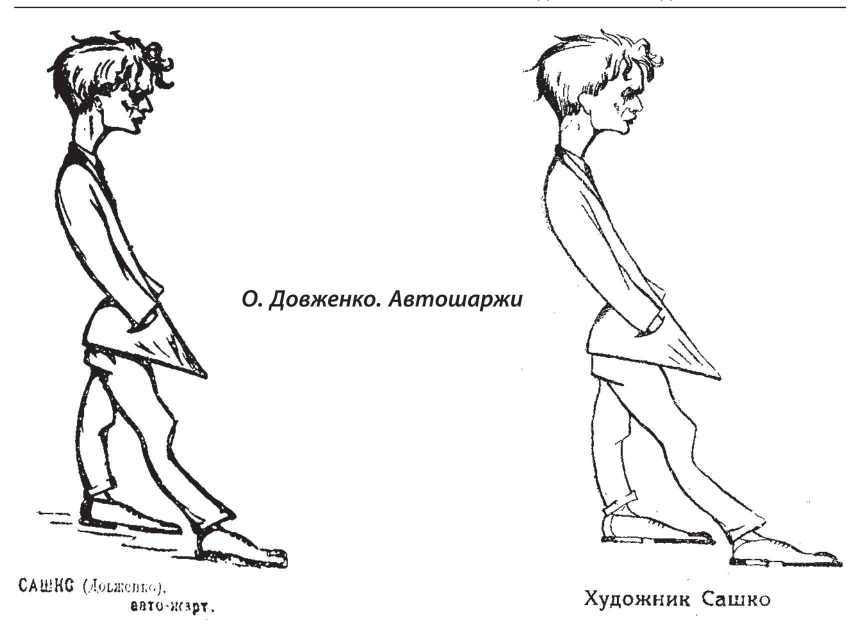
І. Шевченко



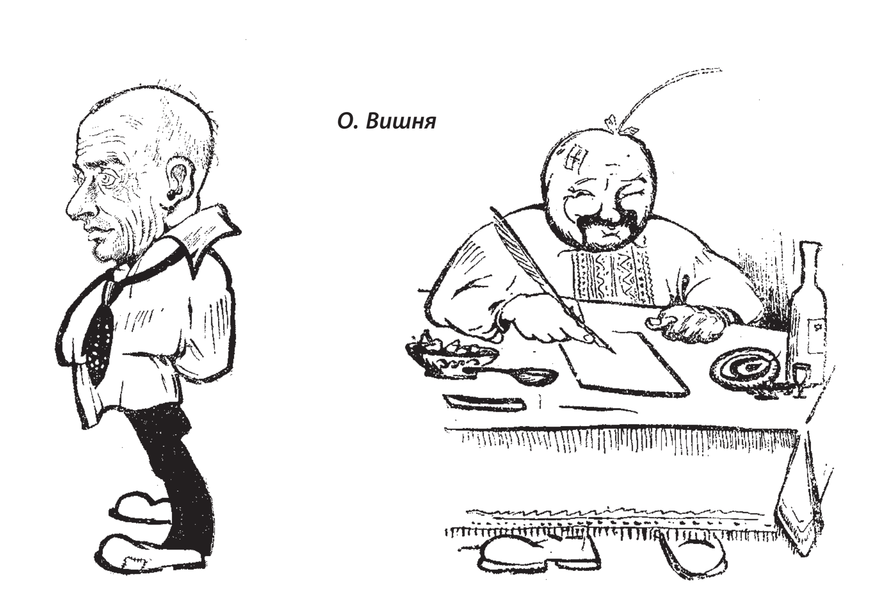
М. Хвильовий



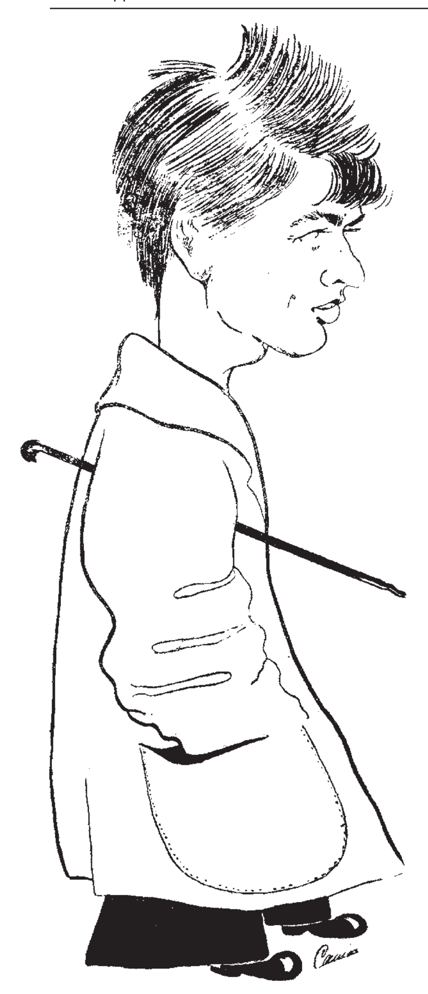
О. Копиленко



О. Довженко. Автошаржи



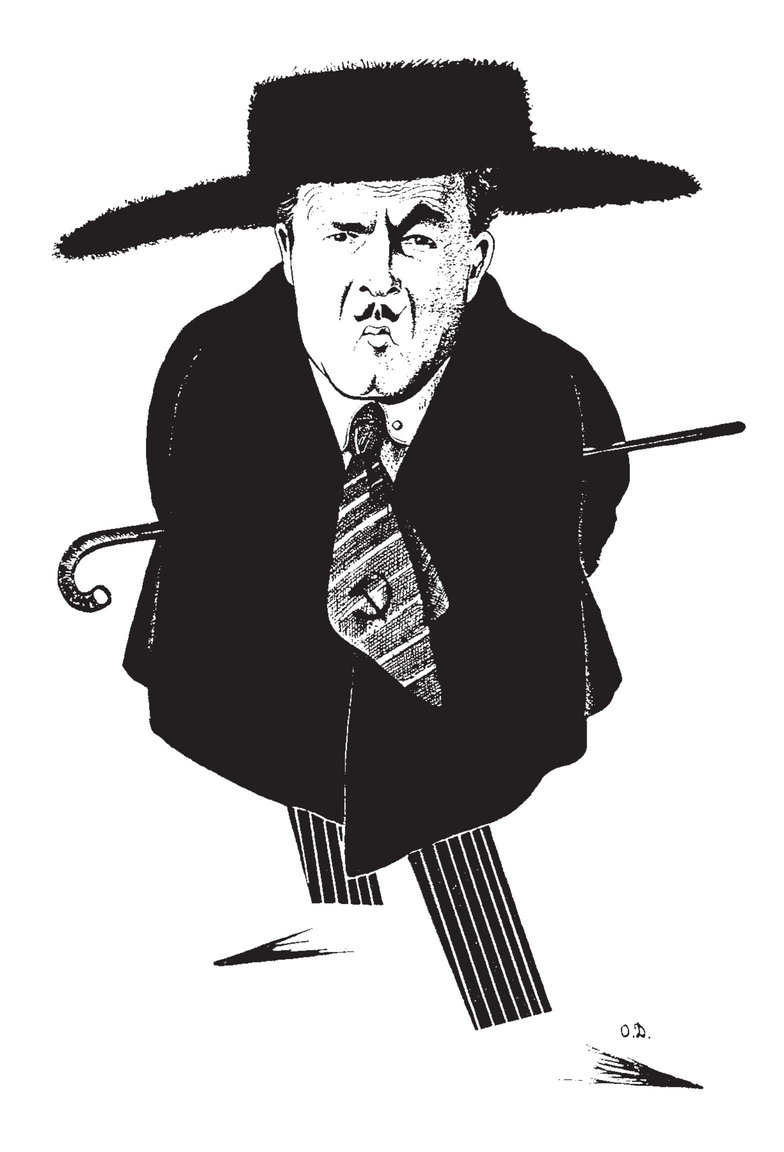
О. Вишня



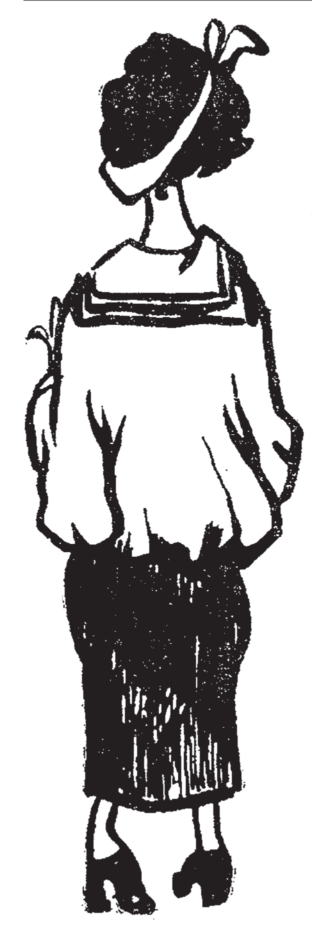
О. Корж



П. Панч



О. Слісаренко



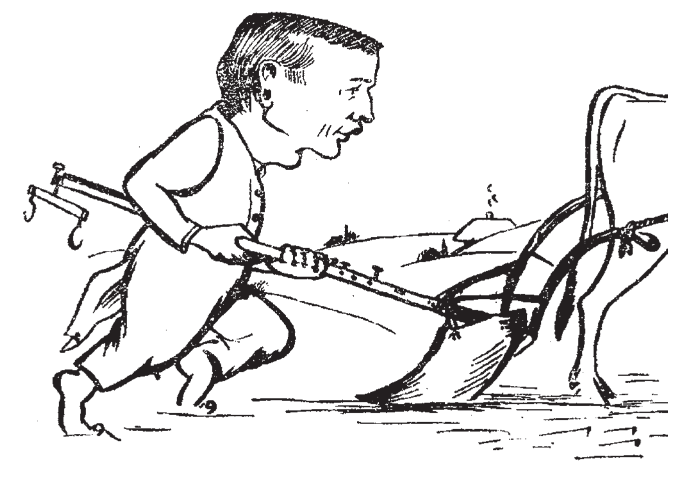
М. Романовська



П. Голота



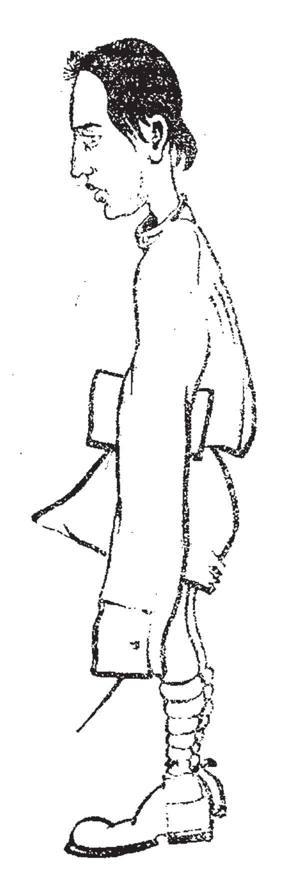
С. Пилипенко



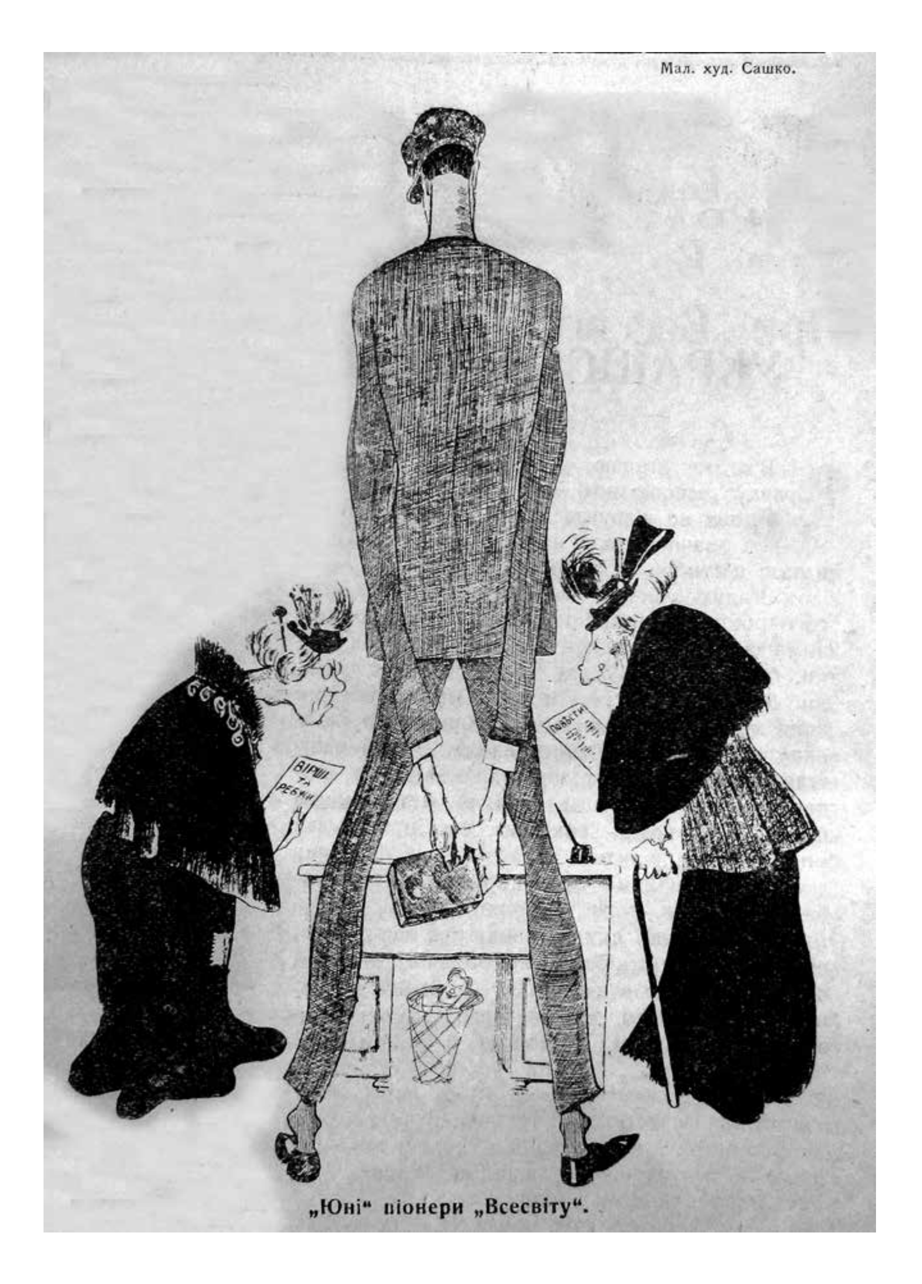
С. Божко

Ч. Чаплін

...„Викручувався я довго"...



Василь Вражливий



„Юні“ піонери „Всесвіту“.

В. Н. Миславський

Становлення кіногалузі в Україні 1922–1930 років:

протиріччя часу і розмаїтість тенденцій





POCZĄTKI POLSKIEGO FILMU.
POLSCY TWÓRCY
W KINEMATOGRAFII ROSJI
(1896-1918)

НАЧАЛО ПОЛЬСКОГО КИНО.
ПОЛЬСКИЕ СОЗДАТЕЛИ
В КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИИ
(1896-1918)

Фильмо-биографический справочник

КРАТКИЙ
ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЙ
СЛОВАРЬ
КИНО





Науково-популярне видання

Упорядник
Миславський Володимир Наумович

Перше десятиліття кінематографічної творчості Олександра Довженка

Макет та верстка: ТОВ «Дім Реклами»

Підписано до друку 14.08.2019 р.
Формат 84×108/32. Папір офсетний.
Друк цифровий.
Тираж 100 прим.

Видавництво ТОВ «Дім Реклами»
61010, м. Харків, пр. Гагаріна, 10/1,
Свідоцтво про реєстрацію суб'єкта видавничої справи
ДК №4822 від 19.12.2014 р.